This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

NND

Morelle

Pacific Adda
Whitestone New York

NELL'ARTE E NELLA VITA

VINCENZO MORELLO
(Rastignac)

NELL'ARTE

E

NELLA VITA

1900
Remo Sandron — EDITORE
Milano-Palermo

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
344809B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1946 L

Proprietà letteraria

Tip. F. ANDÒ — Palermo, via Celso, 49. Succ. via S. Biagio, 2.

A GABRIELE D'ANNUNZIO.

Questo libro, ch' io ti mando, sostiene idee e contiene apprezzamenti, non sempre cònsoni alle teoriche che hanno ispirato la tua opera recente, dal Trionfo della Morte *alla* Gloria; *ma tu lo accoglierai, sono sicuro, con l'antico affetto, con l'affetto che scaldava nel buon tempo la nostra lunga consuetudine di pensiero e le nostre discussioni. Quanto discutevamo, in quel tempo! E, poichè con te non si parla che di arte e di cose belle, quanto i nostri discorsi allietavano i dolci sogni e incoraggiavano le rosee illusioni! Poi venne per te la gloria, con aperte ali, da tutte le vie dell'orizzonte, e portò i tuoi libri nel mondo e la tua persona nelle solitudini. Ma rileggendo nelle bozze questi miei scritti di critica, mi par di risentire in essi la vibrazione di molte idee, che, d'accordo o in contraddizione, avevamo cominciato a discutere insieme. E te li mando.*

Tu non muterai, per essi. Ma altri, che mi furono amici, muteranno. In Italia, dove la disgregazione degli spiriti è continua e profonda, la solidarietà scolastica e partigiana assume un così compatto carattere lojolesco e carbonaro, da far dubitare spesso che sotto la scorza della novella cultura non persista invariabile nei figli lo spirito settario dei padri. Non esemplifico, perchè non v'è bisogno. Come i primitivi, gli italiani che si ascrivono ad una scuola o ad un partito, sentono il dovere dell'idolatria, e quanto più l'uragano degli errori imperversa nell'aria, tanto più esterrefatti battono la fronte sul selciato, come alla rivelazione della divinità. Che fare per salvarsi? Seguitare— non è vero? — seguitare, come si può, nella propria via, senza mescolarsi a nessuna scuola e a nessun partito, perchè nelle mani dei settari diventano false anche le verità più indiscutibili e odiosi anche i più nobili propositi; seguitare a pensar bene, a pensare, cioè, liberamente, senza assoggettarsi a nessun domma e a nessun maestro, secondo il grande consiglio di Pascal. — Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale— *dice l'autore delle* Provinciales. *E se io ho sempre difeso gli anarchici, è perchè ho sempre sentito in me lo stesso bisogno di indipendenza intellettuale, ch'è nel fondo della loro dottrina, e perchè dietro tutto quel che dice e scrive e fa, l'anarchico non trascina*

mai il carro funebre del suo partito. Quando nella vita italiana l'individuo potrà valere per sè, e l'opera individuale essere giudicata nella sua essenza, non per gli uffici e nell'interesse dei contrasti settari?

Questo mio libro ha l'onore di essere lo specchio di una coscienza individuale. Scritto giornalisticamente, cioè nervosamente e rapidamente, secondo l'ora e l'occasione volevano, esso non ha e non può avere la superbia di esaurire gli argomenti che tratta, ma solo di intenderli e presentarli liberamente, senza estranee preoccupazioni; fuor dai pregiudizi e dalle formule, e anche dalle convenienze, non esclusa — come tu solo potrai apprezzare — quella di una superiore amicizia; nell'intento di evitare, quanto più possibile, l'errore, e di raggiungere, quanto meno incerta, la verità. La verità! Io ho sempre paura — o sospetto — di questa parola, quando penso che, dopo due mila anni, sulla fede di Gesù trionfa il dubbio elegante dello scettico funzionario dell'Impero. Che cosa è la verità? domandava, fin da allora, benevolmente, Pilato a Colui che diceva di essere venuto a proclamarla sulla terra. Io credo che la verità sia più in noi stessi, forse, che nelle cose e nelle idee; più nel modo di sentire onesto e sincero, che nel testo delle affermazioni o delle negazioni incondizionate. Pirronismo, o individualismo? — tu domanderai.

Ed io lascerei a te stesso il dolce compito della risposta; pregandoti, prima, di tener conto di questa mia dichiarazione: ch' io amo molto quelle due forme della saggezza umana, che contengono il germe delle due massime libertà: la libertà dello spirito e quella dell'azione.

Tu vuommi bene, intanto. E mandami presto opere belle, cioè opere di vita. Perchè nella vita è tutta la bellezza.

Tuo
V. Marella

Roma, 20 novembre.

LEOPARDI

E

LA CRITICA PSICO-ANTROPOLOGICA

I.

Leopardi non poteva sfuggire alla pena. Uomo di genio, e notoriamente infelice per la continua malattia che fu la sua vita, egli apparteneva di diritto al cellulare della teoria del prof. Lombroso, nel quale sono rinchiusi come *folli* e come *degenerati* tutti coloro che nel lor passaggio sulla terra hanno lasciato una pagina letteraria gloriosa, o han compiuto un qualche gran fatto politico o militare. Il prof. Lombroso è spietato, quando si tratti di accreditare la sua teoria; e per aumentare il numero delle prove, è capace anche di trasformarsi, da quel rigido scienziato che dovrebbe essere, in un fantasioso novelliere di avventure patologiche. Leggete, per esempio, nel suo ultimo volume, *Genio e degenerazione*, la recensione ch'egli fa del libro del prof. Patrizi su *Giacomo Leopardi e la sua famiglia,* e ne avrete un'idea approssimativa. La recensione traduce così liberamente il libro, e qua e là ne altera così ingenuamente i risultati, che si capisce subito l'impulso dell'*idea fissa*

sulla stessa coscienza dello scienziato; e se ne rima meravigliati.

L'intelligenza di Leopardi è un segno di dege razione, nella sua famiglia? Il pessimismo di Leopa è un prodotto morale, o un prodotto fisico? cioè a di deriva da correnti e da istinti filosofici, ovvero da gestioni mal fatte o da nevralgie mal sopportate? Questi i termini della controversia, che ha dato luo a discussioni prima, e ad accese polemiche dopo; c quanto profitto per l'arte e per la scienza vedre fra poco. Perchè io mi propongo di esporre tutta intera la questione che ha suscitato tante protes tante discussioni, tante polemiche, e che credo val la pena di essere conosciuta, se non altro, perchè sia messe in chiaro le esagerazioni, che parve potesse offuscare, e davvero non offuscano, la memoria d grande poeta che abbiamo tutti nel cuore.

Nel primo congresso di antropologia, tenutosi a Roma, un illustre tedesco presentò una memoria per dimostrare questa tesi: che l'uomo, quale oggi è, non rappresenta, come vorrebbe la teorica darwiniana, una forma perfezionata, ma invece una forma degenerata, dalla scimmia. Io non so quanto valore abbia acquistato nella scienza una simile teoria; ma, così, a occhio e croce, mi pare ch'essa meriti lo stesso valore di quest'altra, cioè: che il genio sia un'espressione di degenerazione della razza. Non io vorrei aver mai la presunzione di discutere da dilettante l'una o l'altra tesi; ma, poichè leggo, a pag. 28 dell'ultimo libro del Lombroso, che « l'umanità civile potrebbe

ertamente fare senza dei geni, tanto più che essi ono troppo frequentemente rivolti al male », io mi rmetto di domandare di passaggio, se davvero, a tutti i suoi vizi, Giulio Cesare e, con tutti i suoi rori, Napoleone, abbiano fatto meno dei loro palanieri per il mondo romano e per il moderno; o se vvero alla lingua, alla letteratura, alla coscienza liana Dante Alighieri abbia fatto tutti i torti, che identemente loro risparmiano i maestri delle scuole rali; o infine se alla classe operaia abbia arrecato ù danno la sapienza di Carlo Marx o gl'inevitabili ropositi dei *pappagalli lusingatori.*

Io so bene donde deriva, o meglio donde *degenera* esta teoria: dal 2° capitolo dell'*Introduzione alla ciologia* di Herbert Spencer. Per combattere la teora carlyliana degli eroi, che fanno la storia e creano destini degli uomini, il grande filosofo dell'evoluzione autorò addirittura il genio di qualsiasi potere sul ovimento delle forze sociali, sostenendo che esso on produce e non crea, ma è un prodotto e una creaone dell'ambiente storico in cui apparisce (1). Catato nelle mani degli interpreti, dei continuatori

(1) « Se è un fatto che l'uomo insigne è capace di modificare struttura e le azioni della propria nazione, è pure un fatto che li non può sorgere se prima non sono avvenute quelle modificaoni che costituiscono il progresso nazionale. Prima ch'egli possa fare la sua società, bisogna che questa faccia lui; dimodochè cause principali di tutti quei cambiamenti di cui egli è l'iniziare immediato, trovansi nelle generazioni dalle quali egli è dieso ». — *Introd. alla soc.*, p. 46.

o dei fecondatori, come meglio vi pare, quella teorica arrivò fino alle più inverosimili esagerazioni; e così Lombroso, come abbiamo veduto, finì col proclamare il genio addirittura nocivo alla società; e Max Nordau (1), per fare qualcosa di più, finì col sottrarre addirittura la facoltà del genio all'uomo per passarlo alla specie, sostenendo che solo il mondo organico è un genio, e solo nell'evoluzione organica è la genialità: cosa che noi possiamo apprendere con maggiore serenità del prof. Lombroso, perchè essa suppone una contraddizione, anzi una confutazione capitale, della tesi dell'illustre autore del *Genio e follia*. Infatti, il Nordau, malgrado si dichiari ad ogni passo nei suoi libri discepolo del Lombroso, non può in questo che tratta della psico-fisiologia del genio, non combattere la teorica del maestro, che vuole il genio sia un'acuta forma di nevrosi. Che nevrosi! Il genio — sia pure della specie — è sano. Perchè molti atleti muoiono di male al cuore, si dovrà dire che l'atletismo è la cardiopatia? — egli ragiona (2). E lasciamolo ragionare, per suo conto. Per conto nostro, intanto, concludiamo che, nemmeno perchè un genio, il doloroso poeta di Recanati ha fatto all'umanità tanto male. Salvo che non si voglia proclamare un bene per l'umanità l'ozio, l'ignoranza,

(1) *Psycho-physiologie du genie et du talent.* Paris, Alcan.

(2) Così lo scolaro del Lombroso viene alle stesse conclusioni del filosofo napoletano, l'on. Bovio, che il genio, cioè, non è a base patologica, ma fisiologica.— *Il Genio di G. Bovio.* — Milano, Treves.

l'incoscienza del bruto, contento di sè e dei suoi simili!

Ma torniamo a Leopardi.

Per dimostrare il fenomeno di degenerazione nel Leopardi, non si è trascurato, bisogna confessare, nulla: *à tout dégénéré, tout honneur*. Tutte le parole, tutti gli atti, tutte le funzioni della sua vita, sono stati chiamati a raccolta; e quando questi non parvero sufficienti, si è battuta la *generale* anche nelle tombe, e si sono svegliati i morti, per rispondere della degenerazione dell'infelice nepote. Troppmann non fu davvero onorato di tanto affetto da parte del suo pubblico accusatore! È vero, però, che allora la scienza era ancora bambina.

Il Patrizi, dunque — e qui mi affretto a dire che, malgrado non ne accetti tutte le conclusioni, il suo libro almeno dimostra una intelligenza nobile e profonda e una ricca e squisita coltura letteraria, com'è difficile trovare negli scienziati di professione — il Patrizi, dunque, ha dato per primo la scalata all'eredità, risalendo per le radici e per li rami di casa Leopardi nientemeno che fino al 1020! E così ha potuto rintracciare, nella linea paterna, 7 antenati religiosi fino all'odore di santità — il Lombroso traduce subito « pazzi religiosi » — e molti monaci, e qualche erudito, e qualche suicida; e nella linea materna, la nobile famiglia degli Antici, un traditore della patria, ben quattro ladri, e molti nervosi e nevrastenici. — Benissimo! — esclamo io. Ma, e poi? Che cosa siete arrivati a dimostrare con ciò, se non il contrario di

quello che avreste voluto dimostrare? Infatti: dove va a finire la logica *fatale* dell'eredità, quando al poeta del dolore, del dubbio, della negazione universale non potete assegnare altri lontani parenti, nella linea paterna, che uomini di fede e di amore, di *tanta fede ed amore* da essere considerati come santi? quando al puro e solenne poeta della virtù non potete assegnare, nella linea materna, altri lontani parenti che dei traditori e dei ladri? O io m'inganno, (A) o, se la logica non è un'opinione, l'argomento dell'eredità, nel caso Leopardi, si ritorce completamente ai danni della critica psico-antropologica. Ed è giusta vendetta.

Ma dagli antenati passando al rampollo, le torture non sono meno spietate. Naturalmente, si comincia dalla pubertà. Il povero Leopardi era gobbo davanti e di dietro, pur troppo! Ed ecco, salta su il Lombroso, e con una leggerezza che non può che meravigliare coloro i quali, come me, hanno sempre avuto per lui ammirazione, sentenzia: — « La gobba? È noto com'egli fosse divenuto gibboso, per la precocità di certi abusi ». — È noto? A chi, professore, o da che cosa? Almeno il Patrizi si limita a manifestare dei dubbi su ciò, e non afferma con tutta quella sicurezza. Ma anche i dubbi, provenienti dalla tendenziosa interpretazione di una lettera del fratello Carlo, non hanno ragion d'essere. Parlando del precoce sviluppo di Giacomo, Carlo dice: « Indi, *com'egli confermò* poi, tutti i mali fisici della sua vita. Vero fenomeno! ». E che cosa Giacomo confermò? È nota la lettera al Giordani, nella quale parlando della sua salute, e ri-

cordando la sua *precoce* vita di studio passata nella biblioteca paterna, *dai dieci ai diciassett'anni,* il povero gobbo *conferma:* « Insomma, io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi si andava formando e mi si doveva assodare la complessione ». È chiaro, non è vero? Furono quei *sette anni di studio matto e disperatissimo* che rovinarono la vita del Leopardi; e in quei sette anni — ecco il *fenomeno* di cui parla Carlo — egli apprese da sè il greco ed il latino come un quattrocentista, e scrisse, secondo la lista che ne dà il Cugnoni, poemi di vario genere e argomento e metro, come il *Balaamo,* le *Notti Puniche*, il *Catone in Africa,* il *Diluvio Universale;* e inoltre: la traduzione del comentario della vita e le opere di Plotino, da Porfirio: la traduzione del libro degli uomini chiari di Esichio Milesio; e, in poco più d'un mese, compose: *De Vita et Scriptis Rhetorum quorundam,* e diè mano a un'opera di più lunga lena: *Fragmenta Patrum secundum saeculi;* e in fine, a 17 anni, il *Saggio sugli errori popolari degli antichi,* libro di piena maturità, che fece la meraviglia dei dotti, e del quale il Saint-Beuve dice: *qu'il presente déja les resultas d'un esprit bien ferme.* Altro che certi abusi, egregi signori! Il Leopardi se non l'avesse avuta, se la sarebbe fatta studiando, la gobba! Ma, prima di gittare ombre sulla integrità d'un grand'uomo, abbiate almeno la cortesia di studiarne la vita, di esaminarne la biografia.

E andiamo avanti.

Per dimostrare l'impossibilità del Leopardi a sen-

tire, comprendere e rendere la natura, la critica psico etc. mette in campo la debolezza della vista. Il De-Sanctis, parlando dell'Epistolario, dice: « Invano noi cercheremo in queste lettere descrizioni delle meraviglie della natura.... Al Leopardi non è dato che rado affissarsi in alcuno spettacolo della natura: nè il fa senza un subito ed angoscioso ritorno sopra se stesso. Che se fosse stato a lui concesso di allontanare gli occhi dalla molesta ombra del suo pensiero, e riposarli in alcuna imagine esteriore, già avrebbe egli conseguito quel sospirato oblìo di se stesso... ». E questo potrebbe bastare a spiegare, non l'assenza del paesaggio — perchè il paesaggio v'è, e lo guarderemo col poeta anche noi — ma la descrizione analitica del paesaggio. Del resto, chi ricordi questi versi *Alla Luna:*

Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto apparia, chè travagliata
Era mia vita ed è, nè cangia stile,
O mia diletta luna;

chi ricordi questi altri versi della *Vita Solitaria:*

Tien quelle rive altissima quiete.
Ond'io quasi me stesso e il mondo oblìo,
Sedendo immoto; e già mi par che *sciolte*
Giaccian le membra mie, nè spirto o senso
Più le commuova e lor quiete antica
Col silenzio del loco si confonda;

chi ricordi, dico, questi e altri versi, comprenderà perchè il Leopardi non ci ha dato abbondanti squarci

di poesia descrittiva. Il poeta che guardava la natura *con le lacrime agli occhi*, e, di fronte allo spettacolo della natura, sentiva la sua vita *disfarsi* e diventare un *silenzio;* non aveva davvero tempo di contare i fili d'erba della terra, o di esaminare la tavolozza dell'orizzonte. Lo spettacolo della natura non valeva per se stesso, ma per l'emozione che suscitava nel cuore del poeta, per lo *stato d'animo* che creava. La fantasia del Leopardi non lavorava quindi sul paesaggio esteriore, ma sul paesaggio interiore, che quello gli scopriva. La natura era la grande suggestionatrice. Egli subiva la suggestione e vi si abbandonava, senza accorgersi più, naturalmente, del *non occulto potere* che aveva dato la spinta al suo pensiero. — Ma la critica psico-antropologica non può accontentarsi di queste misere ragioni. Essa vuol trovare la base fisiologica del fenomeno; e quindi si profonda nella debolezza visiva del poeta. Debolezza visiva! Già, egli stesso, il poeta, dichiara: « La mia vista è *forte* e buona, ma corta e non arriva a leggere più che tanto discosto ». E il Patrizi conviene che la « sensibilità cromatica del Leopardi era normale, e l'affermazione che fosse poco viva non può essere fatta decisamente, perchè la scarsezza delle parole di colore, anzichè da tenue eccitabilità periferica, potrebbe consistere in una maniera tecnica del poeta ». D'accordo! Ma come seguitare ad essere d'accordo se, dopo di avere scritto questo a pag. 97, il Patrizi scrive poi a pag. 136 dello stesso libro: « Ma la natura, spettacolo ottico, armonia di linee e di colori, agì poco

sopra di lui, *a motivo della conformazione e malattia oculare* ». Nè vale ricordare il lungo lamento del poeta, per la irritabilità della vista; prima, perchè io credo la stanchezza della vista derivasse in lui dalla irreparabile fatica cerebrale, come si può anche dedurre dall'altra lettera al Giordani nella quale, dopo di avere accennato alle opere che vorrebbe scrivere, finisce col lamentarsi: « Ma io da gran tempo non penso, nè scrivo, nè leggo cosa veruna, per *l'ostinata imbecillità dei nervi degli occhi e della testa* »,—e poi perchè, salvo che non si sia ciechi addirittura, non mi pare sostenibile neppure come un paradosso, che il « sentimento della natura » derivi dalle gradazioni dell'organo visivo. Si tratta di *sentimento*, non di *sensazione*, egregi signori! E anche miope, com'era, il Leopardi poteva benissimo *sentire* la natura *attraverso il suo temperamento:* da Leopardi, non da Petrarca, nè da Goethe, nè da Lamartine.

E passiamo all'udito.

Il Patrizi non può fare a meno di ammettere la « ricchezza del materiale artistico fornito al Leopardi dalle sensazioni auditive » ; spiegando come « la facilità di risorgimento delle impressioni acustiche » fosse « avvantaggiata dalla *finezza* dell'organo ricettatore periferico ». Ma ecco il mio illustre maestro, Giuseppe Sergi, a *opinare* diversamente. Io non ho ascoltata la conferenza, ormai celebre per le proteste che ha suscitato, da lui tenuta al Collegio Romano; se l'avessi ascoltata, l'avrei discussa, non a via di proteste — me lo perdonino gli egregi amici che le hanno fir-

mate — ma col rispetto che meritano le idee, qualunque esse siano, d'un uomo votato agli studi, e che degli studi, dalla linguistica alla filosofia, dalla storia all'antropologia, ha fatto il nutrimento e la religione della sua vita.

Ma ho letto l'articolo della *Antologia* sulle *Origini psicologiche del pessimismo leopardiano;* e in esso ho trovato un ragionamento addirittura specioso, tendente a dimostrare l'*ottusità* del senso dell'udito dell'infelice recanatese, e che mi ha non poco sorpreso. Pigliando occasione da una lettera, in cui il Leopardi confessa di aver difficoltà, lui, che pure sa e scrive il francese meravigliosamente, di comprendere il francese parlato; il Sergi conclude: — « È chiaro: egli è sordo! » — mentre avrebbe dovuto semplicemente concludere: « Gli mancava l'abitudine, la pratica, della conversazione francese » — perchè sappiamo tutti, che si può avere a memoria tutta la letteratura e tutto il dizionario di una lingua straniera, e pure non comprenderne nella conversazione una parola, se non se ne ha, dirò, il *commercio auditivo:* ciò ch'era il caso di Leopardi. Nè basta. Perchè pare che il prof. Sergi ci tenga, anche a costo di riabilitare la vista, di deprimere l'udito del Leopardi; tanto che scrive: « È vero, però, che tale disturbo percettivo non sembra essere stato per tutti i sensi, perchè la vista dava normalmente i colori e le forme, come risulta dalle analisi anteriori; ma *non è difficile ammettere* che il fatto del disturbo irritativo non fosse limitato ad una parte degli organi sensori, e per l'udito, *pare,* anzi

accertato ». Ma questo *accertato,* pare a mia volta, che valga l'*è noto* del Lombroso, di cui ho parlato sopra; e certamente tutte e due le forme di ragionamento hanno poco da vedere con la scienza, e men che niente col metodo sperimentale. Tanto più quando si pensi che quasi in ogni canto del Leopardi vi è la definizione, l'esaltazione delle emozioni prodotte nell'animo del poeta da ogni voce, da ogni suono, da ogni canto, delle vie, dei campi, dell'aria, delle case. E il Graf ha scritto uno dei più bei capitoli su *Leopardi e la musica* nel suo poderoso studio sul poeta recanatese, contenuto nel volume *Foscolo, Leopardi, Manzoni* (1). Ma così, pur troppo, si fa la critica scientifica!

II.

Nella prefazione della *Comédie humaine* vi è questa osservazione, semplice e comune, ma non per ciò indifferente, ch'io voglio qui trascrivere quasi come epigrafe di questo secondo articolo, come altri la adoprò per Flaubert: *Si la pensée est l'element social, elle est aussi l'element distructeur.* Se a questa sentenza avessero posto mente i novelli critici del Leopardi, si sarebbero risparmiati un numero abbastanza considerevole di volgarità ed anche di errori e di contraddizioni, sul conto dell'infelice poeta di Recanati.

Dopo di aver fatto l'esame dei caratteri fisiologici, i psico-antropologi muovono all'assalto contro

(1) Torino, Loescher, 1898.

« le anomalie e i caratteri degenerativi morali, così frequenti nei discendenti di pazzi e criminali », evidenti, come sapete bene, in Giacomo Leopardi. E qui, confesso, ci vuole davvero molta serenità e molta buona volontà per proseguire con calma nella discussione; perchè, in questa parte, l'osservazione è così erronea, il ragionamento così torto, le prove così inesatte, il giudizio così ingiusto, che la dimostrazione, che si vuole accreditare come scientifica, assume a un tratto le forme dell'aberrazione, e il movimento del capriccio. La vita di Giacomo Leopardi aveva il diritto di essere discussa almeno dopo *lungo studio,* se non *con amore!*

Dice il Lombroso:

« Un altro carattere anomalo,patologico, è la contraddizione strana e completa in lutte le sue azioni. Chi non crederebbe dalle sue poesie che egli fosse l'uomo più romantico e filantropo della terra ?»—Chi ? — mi affretto a rispondere di passaggio — proprio chi non conosce nè Leopardi, nè il romanticismo, nè la la filantropia. — « Ma dall'epistolario — prosegue sempre il Lombroso — si intravvede invece freddo e disaffezionato ai genitori e al paese nativo; ingrato cogli amici; e desiderando ogni momento la morte in versi, *esagerava* nelle cure per abbrancarsi alla vita, ecc., ecc. ». — Voi vedete: questa è una prosa addirittura cannibalesca! Non basta al filantropico professore di sapere che Giacomo Leopardi fosse ammalato in tutto il corpo, non basta di sapere che fosse diventato per le sue malattie un « tronco che si lamenta

e pena »; non basta l'apprendere che le sofferenze lo hanno sospinto a desiderare qualche volta la morte: no: vuole che addirittura muoia! Come? ci fai sperar di morire, e poi ci deludi! dichiari di non amare la vita, e poi ti curi, anzi *esageri* nella cura per tentare di strappare qualche giorno ancora coi denti! Ma è uno scandalo! — Uno scandalo, sì, un vero e proprio scandalo, illustre professore. Ma, con un po' di sagacia nella lettura dell'epistolario, forse arriveremo a mettere le cose a posto, anche senza bisogno dell'aiuto del metodo Pasteur!

Il Leopardi, è vero, cantò il suicidio in *Bruto minore* e nell' *Ultimo canto di Saffo,* ragionò del suicidio nel *Dialogo di Plotino* e *Porfirio,* fece ripetute allusioni al suicidio nella *Storia del genere umano,* nella *Scomparsa di Prometeo,* nel *Dialogo di un fisico e un metafisico;* ed era logico e naturale che così cantasse, ragionasse e discutesse; perchè dalla filosofia ch'egli aveva in onore non poteva derivare e non derivava logicamente che l'elogio della morte. Ma *dall'epistolario,* proprio dall'epistolario, quel che non s'*intravvede* è davvero la brama del suicidio del poeta; e si *vede* invece, fra le dolorose narrazioni di quella lunga settimana di passione che durò 39 anni, una così tenace resistenza nella lotta, una così eroica resistenza nel martirio, una così sconsolata certezza nell'impossibilità della resurrezione, una così filosofica rassegnazione, infine, che, allo spettacolo, ogni spirto gentile è compreso di ammirazione, e ogni cuore non perverso è vinto dalla pietà. « Tal cosa è

la vita, che a portarla, fa bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte », — scrive nel *Cantico del Gallo Silvestre.* Ora imaginate la profondità della tristezza di quella vita, che per sostenersi ha bisogno del *cordiale* della morte?

Che cosa sono i sette anni di patimenti di Arrigo Heine di fronte a quelli di Leopardi? Heine almeno aveva goduto, e soffriva perchè troppo aveva goduto. Ma Leopardi soffriva perchè aveva troppo lavorato, e più soffriva, perchè non poteva più lavorare! Un altro più debole di lui, si sarebbe ucciso; lui, divino martire del pensiero, ebbe la forza di resistere. La sua vita, per tutto un anno, consistette nel « passeggiare solitariamente, potendo appena fare un'ora di lettura al giorno », — eppure scriveva al fratello: « Perchè oltre ch' *io non sono quel filosofo che non mi curi la vita*, mi vedo sforzato a starmi lontano dall' amor mio ch'è lo studio ». E al Giordani: « Che parla ella di divertimenti? Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia ». E al Giordani, un'altra volta: « Io per lunghissimo tempo, ho creduto fermamente *(sarà contento il prof. Lombroso?)* di dover morire alla più lunga fra due o tre anni; ma poi ho potuto accorgermi e persuadermi, non lusingandomi, o caro, e non ingannandomi, che in me veramente non è cagion necessaria di morir presto, e *purchè mi abbia infinita cura,* potrò vivere, strascicando la vita coi denti e servendomi di me stesso appena per la

metà di quello che fanno gli altri uomini, e sempre in pericolo che ogni piccolo accidente o sproposito mi uccida ». — E ad Adelaide Maestri, dopo di aver detto che gli vien di quando in quando voglia di *terminare una volta tanti malanni,* aggiunge: « Ma non temete, che, insomma, avrò pazienza fino al fondo di questa maledetta vita ». — Ha perfino pazienza, il degenerato! — Ma aspettate ancora, v'ha dell'altro. Egli arriva a descrivere la sua vita come peggio della morte: « Sono stordito dal niente che mi circonda. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, neanche della morte *(Ah, dispettoso! — potrebbe qui legittimamente esclamare il prof. Lombroso)* non perch'io la *tema* in nessun *conto;* ma non vedo più divario fra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore ».

Questo fa, per relazione, pensare a Cino da Pistoia:

Parvemi in quel dolor gioia sentire.

Cino era straziato, come sapete, dal doppio dolore, dell'amore e dell'esilio:

Pensoso voe
Tenendomi la man presso lo core,
Ch'io sento in quella parte tal dolore
Che spesse volte dico: ora morroe.

Ma per Leopardi neppur la gioia, o, come egli dice, la consolazione del dolore! È l'ultimo grado della tragedia. Ma — ed ecco quello che non comprendono,

e di cui non vogliono persuadersi quei signori — il Leopardi non bestemmiava e non odiava la vita in se stessa, sì che fosse felice di abbandonarla: no: desiderava, anzi, la vita, come il più grande dei beni; e il suo dolore derivava appunto da questo: dal non poter conquistare la vita, dal non poterla vivere ampiamente e largamente come tutti gli altri uomini, dal sentirsene escluso — direbbe il De Sanctis — escluso senza speranza, e per sempre. Ciò che spiega, al contrario di quello che pretenderebbe molto grossolanamente il Lombroso, la sua longamine resistenza nel dolore. Certo al Leopardi, a cui pareva una continuazione della vita ahimè tanto dura, la morte non si presentava con gli attributi della divinità, e col sereno contorno d'una imagine virgiliana, come si presentava a un altro pessimista, di pensiero, non di sentimento, e magnifico poeta, al Lecomte de Lisle:

Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.

Ma, malgrado la vedesse sparsa nelle cose e negli esseri, la morte era per lui la vera preoccupazione; perchè, se mai, gli avrebbe tolta l'unica illusione che gemesse in fondo alla sua anima: l'illusione di vedere, di sapere, di godere un attimo, un attimo solo di felicità! Povero Faust patologico, che dalla miseria dei suoi dolori non sentì irrompere la fiamma di Mefistofele, e non vide sbocciare il fior dell'anima di

Margherita! Così egli avesse avuto il conforto d' una illusione continua o d'un amore! Ricordate la lettera al Giordani, del 6 marzo 1820? — « Sto anch' io sospirando caldamente la bella primavera come l'unica speranza di medicina che rimanga allo sfinimento dell'animo mio; e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano da lontano, mi si svegliarono alcune imagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui pace mi pareva di udire dopo tanto tempo. E in quel momento, dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale ero certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, mi agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza imaginazioni od entusiasmi; delle quali cose un anno addietro si componeva tutto il mio tempo, e mi facevano così beato, nonostante i miei travagli! » — Questo è stoicismo, del più eroico: altro che debolezza!

Ed è veramente triste che, comprendendo così male un poeta come il Leopardi, si voglia discuterlo e rappresentarlo quale non è, fino ad accusarlo quasi di debolezza di spirito, perchè non effettua, secondo la sua filosofia, i propositi di suicidio che lampeggiano qualche volta nella sua anima. Triste, triste davvero!

***

E passiamo a un altro segno di degenerazione: *l'ottusità morale ed affettiva.*

Al solito, senza indagare, senza vagliare, senza neppur ricostruire i fatti, la solita critica s'impossessa di due o tre versi, di due o tre brani di lettere del poeta, e su quelli giudica secondo par che meglio convenga alla dimostrazione che si è imposta. Cattivo figlio, cattivo amico, e, poi, vedremo anche, cattivo cittadino, il Leopardi, dunque. Perchè?

Noi sappiamo invece che la sorella Paolina, nelle lettere alla Brighenti, chiama il fratello Giacomo *un angelo di dolcezza e di bontà;* noi sappiamo che l'epistolario è pieno di lettere affettuose, appassionate, quasi religiose di amore, al fratello, alla sorella, ai nepoti, coi quali scherza fin da lontano con la fantasia, pensando ai giochi comuni nella casa paterna. Noi sappiamo, anche, che la corrispondenza col padre è riboccante di tenerezza e di rispetto; e sappiamo infine che se non scrive alla madre, è perchè la madre, rigida custode delle tradizioni religiose e del peculio della casa, è scontenta, non solo della lontananza, ma, e più, dei pensieri e delle opere del figlio. Ma, appena il padre gli suggerisce di rivolgersi alla madre, per ottenere, in un momento oltremodo difficile, qualche aiuto di danaro, egli scrive senza alterigia, senza rancore, senza amarezza. Non si nega che, a un certo punto, finisce col ribellarsi al padre. Ma quando, e perchè? Quando il padre, impensierito

delle poesie politiche del figlio, che crede scritte d'amore e d'accordo coi carbonari delle Marche, comincia a turbarlo, e, ch'è peggio, a perseguitarlo, non nella persona soltanto, ma, quel che più offende, nei suoi amici; quando, dopo di avere opposto il *veto* alla pubblicazione delle canzoni, si scalda e dà in smanie contro il Giordani, accusandolo di aver guastato la testa al figlio; quando, infine, per cedere un benefizio ecclesiastico, pretende che il figlio vesta l'abito nero. Oh, allora, il poeta dell' *Infinito* si offende, si scuote, si ribella e scrive — chi potrebbe dargli torto? — contro ai *principî prudenziali e marchigiani* del padre, e dichiara che il suo *intellettto è stanco delle catene domestiche ed estranee;* allora, sì, povera molla compressa, scatta! « Se mio padre voleva dei figli contenti in questo stato, doveva generarli d'altra natura, ed ora non dovrebbe imputare a persone venerabili e rinomate in tutta Italia quello che è necessità di cose evidentissime a tutti, fuorchè a lui solo. » E chi, ripeto, potrebbe dargli torto? E chi potrebbe dire che un sentimento nobile e gentile non animi la sua ribellione e la sua protesta? Ah, se volete vedere organizzato a sistema il risentimento dei figli verso il padre, non al buono e mite e ammalato Giacomo Leopardi dovete rivolgervi, ma a un soldato e grande scrittore, di lui contemporaneo, il più freddo, equilibrato, sano scrittore che vi sia mai stato: a Sthendal, — il quale non in una lettera, non in una sfuriata momentanea, non a proposito di un fatto determinato, ma nelle sue opere lungamente pensate e affilate, si

vendica del poco affetto e delle molte ostilità del padre. Ricordate in *Rouge et Noir*, la sentenza di Giuliano Sorel? *Nos parents et nos maîtres sont nos premiers ennemis, quand nous entrons dans le monde.* Ricordate quello che pensa di Clelia, nella *Chartreuse de Parma*, il conte? *Peut-être a-t-elle assez d' esprit pour mepriser son pére.* Su queste affermazioni di un uomo sano e possente, ragionate, se avete il coraggio, di anomalie patologiche. Ma lasciate in pace il Leopardi!

E poichè siamo nell'argomento dell'*ottusità affettiva*, dell'*ingratitudine verso gli amici*, e roba simile, mi pare opportuno dire una parola delle relazioni del Leopardi col Colletta, che vengono sempre citate come tipiche per dimostrare la suddetta ingratitudine. Ricordo a questo proposito, un opuscolo del signor De Gennaro Ferrigni, nipote del Ranieri, venuto fuori poco tempo dopo la pubblicazione dei *Sette anni di sodalizio*: un opuscolo nel quale, quasi a conforto di alcune opinioni dello zio, appare manifesto il desiderio di mettere, nel pubblico, in difficile posizione il Leopardi verso il Colletta. Non ho sott' occhio, mentre scrivo, l'opuscolo; ma mi affido, senza tema di errare, alla mia memoria, per affermare che i documenti pubblicati dal sig. De Gennaro-Ferrigni si ritorcevano contro il Colletta più che contro il Leopardi. Il Colletta aveva, è vero, promesso un certo assegno mensile, per un dato tempo, al Leopardi, oltre che si era occupato della pubblicazione delle poesie. Ma, perchè, in realtà? Perchè sperava che le

poesie fossero a lui solo dedicate; e sperava anche che il Leopardi gli correggesse la lingua della *Storia del Reame di Napoli*. Ma, dopo ch'ebbe visto che le Poesie, invece che a lui solo, erano dedicate *agli amici fiorentini*, non pure se ne tenne intimamente offeso, ma non seppe nascondere il suo risentimento, e scrisse al Leopardi che, mutate le sue condizioni finanziarie, doveva avvertirlo, che non facesse più assegnamento sull'antica sua promessa. — Espongo, come vedete. Ma giudichino gli intelligenti se un uomo, come il Leopardi, che doveva vedere, e vedeva oltre la scorza del cuore umano, potesse restar grato al Colletta! — Non che qualche osservazione non si possa fare sulle relazioni, degli ultimi tempi, del Leopardi col Giordani, col Colletta, col Ranieri. Ma siamo proprio noi, uomini, che falliamo ogni quarto d'ora, siamo proprio noi, gente sana, che ci dobbiamo permettere il lusso di compatire e non far valere nessuna attenuante per qualche debolezza o qualche errore, inevitabile effetto di un sistema nervoso così eccitabile, così irritabile, così scosso, come quello del Leopardi? E sono questi errori o queste debolezze, che possono essere elevati al disonore di fenomeni di degenerazione?

***

Ma fossero questi i soli! Dopo questi, sono *altri monti ed altri monti ancora,* dai quali è necessario estrarre l'ombra del topo che li convelle. Restringo,

per non dilungarmi troppo, ed enumero. — Il Leopardi mangiava poco ed era astemio; in compenso beveva molto caffè e negli ultimi giorni di sua vita, in cui lo stomaco aveva perduto ogni governo, abusò di confetti e di gelati. Ebbene: in questo abuso, la critica psico-antropologica trova una nuova prova di degenerazione! — Il Leopardi faceva di notte giorno e di giorno notte, evidentemente per lavorare nella pace e nel silenzio, e non affaticarsi, specie a Napoli, il sistema nervoso alla continua eccitazione delle voci umane e dei rumori delle cose. — Ebbene, anche in questo—credereste?—è scoperta come una nuova prova di degenerazione. — A Bologna, nell'inverno, Leopardi lavorava involtato in un sacco di piume. In mancanza di una pelliccia — voi pensereste, compiangendo. Ma no: per una originalità da degenerato! — spiega la critica suddetta.

Leopardi si moveva una volta l'anno o ogni due anni per visitare o conoscere le maggiori città italiane: e così il 1822 fu a Roma, il 25 a Milano e poi a Bologna, il 27 a Bologna, poi a Firenze e Pisa, il 30 a Firenze, il 31 a Roma, il 32 di nuovo a Firenze, il 33 a Napoli. Apprendendo questo, voi esclamerete: Che peccato! un uomo come Leopardi, non avere i mezzi e la salute per viaggiare più spesso, per passare le Alpi, per sperimentare nuovi climi, conoscere nuovi paesi, trattare nuova gente! — Invece, la critica psico-antropologica, che non è ingenua come voi, nota, come un delegato di pubblica sicurezza dopo letto il passaporto di un viandante: *Abi-*

tudine del vagabondaggio: segno tipico di degenerazione!... E a questo punto, che fare? Meglio lasciar notare, senza protesta. Perchè quando si arriva, e non voglio neppur dire oggi, nel secolo dei viaggi, perchè mi parrebbe di dare una qualche importanza al ragionamento, quando si arriva, insomma, a dare dell'anormale, del degenerato, del matto, a Leopardi, perchè non è rimasto rinchiuso vita natural durante nella tomba della biblioteca paterna a Recanati, e perchè si è permesso di andar a passare, di anno in anno, qualche settimana a Bologna, a Pisa, a Milano, a Roma; quando si arriva a questo punto, si ha il diritto di dir tutto quello che pare e piace, di elevare a dogma tutti gli spropositi, di dare dignità di scienza a tutti gli errori, senza più necessità di controllo da parte del buon senso! La scienza psico-antropologica qui può proclamare la sua infallibilità!

Ma, passiamo oltre. O meglio, prima di passare oltre vorrei dedicare alla critica suddetta questo sonetto di un altro poeta del dolore—del primo poeta del dolore che, si può dire senza errare, la letteratura europea ha avuto, un trecentista che ho anche sopra citato: Cino da Pistoia.

Tutto ch'altrui aggrada a me disgrada,
Et emmi a noia e 'n dispiacere il mondo.
Or dunque che ti piace? I' ti rispondo:
Quando l'un l'altro ispessamente agghiada.
E piacemi veder colpo di spada
Altrui nel viso, e nave andare a fondo,
E piacerebbemi un Neron secondo,
E ch'ogni bella donna fosse lada.

Molto mi spiace allegrezza e sollazzo
E sol malinconia m'aggrada forte,
E tutto dì vorrei seguire un pazzo;
E far mi piaceria di pianto corte,
E tutti quelli ammazzar ch'io ammazzo
Nel fier pensier, là dove io trovo morte.

In questo sonetto, salvo la ferocia *del colpo di spada* e del *Neron secondo,* v'è, si può dire, il nodo di tutte le malinconie, che Leopardi scioglierà, a suo tempo, con suprema raffinatezza di pensiero e di parola: la voluttà del dolore, il dissidio con la società, il fastidio dell' esistenza, la tirannide del pensiero dominante, il desiderio della morte. Tutta la materia della lirica leopardiana è condensata nel sonetto di questo santo padre della letteratura italiana. Eppur Cino da Pistoia non era un malato, non era un solitario, non era un disgraziato: era, invece, un uomo d'azione, un uomo forte di parte, un giureconsulto, a cui nessuno osò dar mai del matto, del degenerato, dell'anomalo, e ch'io propongo ora agli esperimenti della scuola del Lombroso, almeno per distrarla un po' dalla tomba del Leopardi.

Coraggio! Il poeta di *parte bianca* aspetta.

III.

Ma qual'è dunque l'origine e la causa del pessimismo leopardiano?

La degenerazione fisica e morale del poeta — risponde la critica psico-antropologica, dopo avere allineato sul tavolo anatomico quelle tali premesse che innanzi ho esposte.

« Non intellettuale, ma organica — dice il Patrizi — fu la malinconia del Leopardi; e il punto di partenza della sua dottrina più viscerale, che psichico. » — « Quindi spiegansi — soggiunge il Lombroso — i caratteri dell' arte leopardiana: la gran monotonia per cui otto o nove concetti fanno la spesa di tutte le poesie e di tutte le prose di lui, ed il suo sconfinato soggettivismo, l'io che invade tutto. » — « Dallo studio fatto sul Leopardi — rinterza il Sergi — mi risulta che il difetto principale e caratteristico suo è l'amblioplìa mentale... Quindi, può affermarsi, in lui tanto gli organi esterni, quando le rappresentazioni mentali erano in arresto di sviluppo, quasi come nello stato infantile... Se vogliamo scoprire le forme di sentimento in Leopardi, troviamo eguale limitazione. Predominante è il sentimento di sè; degli altri non ha cura, anzi è in generale sprezzante; è megalomane ed egoista; il dolore espresso nei suoi canti è individuale, non mai universale. » E, come complemento, o meglio, come fattore esterno: il genere di studî, esclusivamente classici, cioè di un'epoca lontana dalle condizioni della vita moderna; onde, col lamento del passato, il disdegno del presente. — Affermazioni tutte, che meritano di essere guardate a fondo e non da un lato solo, e non col preconcetto di rafforzare una tesi scientifica o lette-

raria piuttosto che un'altra, ma coll'unico superiore intento di chiarire la psicologia di un grande poeta, che ha commosso e seguiterà a commuovere per lungo tempo ancora il pensiero degli uomini.

Aveva il Leopardi il presentimento delle polemiche che si sarebbero fatte intorno alla sua vita e alla sua arte? È nota la lettera al De Sinner, nella quale egli rivendica l'autonomia del suo pensiero da ogni influenza patologica. Dopo di aver ricordato come le idee del *Bruto Minore* siano rimaste le sue, conclude: *Ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes qui ont besoin d'être persuadés du merit de l' existence, que l'on a voulu considerer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particuliéres, et que l' on s' obstine a attribuer à mes circonstances materielles ce qu' on ne doit qu' à mon entendement. Avant de mourir, je veux protester contre cette invention de la flaiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s' attacher à rétenir mes observations et mes raisonnements plutôt que d' accuser mes maladies.* — Ora, chi ha ragione, il poeta, o i suoi ultimi critici?

A pagina 181 del suo libro, il Patrizi, nella sua onestà e sincerità d'investigatore, senza menomamente preoccuparsi delle conseguenze logiche che potrebbero derivarne, fa questa osservazione: — « Ma, *all'insaputa dello stesso pensatore*, i germi delle idee pessimistiche erano spuntati in un' epoca anteriore al 1819, contemporaneamente alle *prime molestie* della nevrastenia. » — Osservazione che, per voler pro-

vare troppo, è a un punto di distruggere tutto. Per dimostrare, infatti, che il pessimismo è un frutto delle sofferenze fisiche, l'egregio fisiologo non dà tempo alla malattia di affacciarsi, che subito l'arresta col contrabbando della filosofia. Fatelo progredire, fatelo maturare, fatelo svolgere con la malattia, il pessimismo! ma se lo volete cogliere prima ancora che la malattia si esplichi, voi scoprite troppo chiaramente la tesi che si nasconde nelle pieghe del vostro cervello! Avete sott'occhi il *Progetto degli inni cristiani*, ch'è del ventesimo anno, e contiene in germe le idee sull'uomo e sulla vita, che il poeta svolgerà poi nei *Canti*; e credete sul serio che in quelli, come nei *Canti*, sia la nevrastenia l'ispiratrice? O non vi pare piuttosto che, fin dai primi anni di sua vita, attraverso il pensiero religioso o attraverso il pensiero politico e filosofico, il sentimento del poeta, indipendentemente dalle malattie che dovevano poi affliggerlo, si sia manifestato pienamente e completamente, in modo da non permettere discussioni estranee alla sua formazione?

« — Tu sapevi — dice l'inno al *Redentore* — già tutto *ab aeterno*, ma permetti alla imaginazione umana che noi ti consideriamo come più intimo testimonio delle nostre miserie; tu hai provato questa vita nostra, *tu ne hai assaporato il nulla, tu hai sentito l'infelicità dell'essere nostro...* » — E l'inno *A Maria*: « — È vero che siamo tutti *malvagi*, ma non ne godiamo, e siamo tutti *infelici*. È vero che questa vita e questi mali sono brevi e nulli; ma noi pur *siamo piccoli e ci rie-*

scono lunghissimi e insopportabili... » — Vi basta? E vi pare, dopo letti questi brani, che si possa concludere che il pessimismo leopardiano aspetti le malattie fisiche per manifestarsi? Diciamo la verità: queste poterono, e certamente riuscirono, a fecondare il pessimismo, e sarebbe stato difficile che non vi riuscissero. Ma crearlo, no!

Non che questa mia conclusione sia per dispiacere al prof. Patrizi. Sono sicuro, anzi, ch'egli per primo sarà lieto di darmi ragione, perchè così più rapidamente egli può risalire la corrente dell'eredità. Leggo infatti, a pag. 182, che « la dottrina del dolore universale *precorreva* al ragionamento e quasi alla *stessa esistenza* del Leopardi », — perchè « quelle suore e quei monaci che fuggirono infastiditi la società, ci fanno imaginare che il pessimismo era nella famiglia malattia antica. » Ma, a questo punto, voi vedete che il pessimismo del Leopardi va diritto ad incontrarsi col mistero della Immacolata Concezione — e non si sa più dove e come sia nato, se prima o dopo del poeta, se nel convento degli antenati o nella libreria del nepote, se nel passato o nell'avvenire,

Vergine madre figlia del tuo figlio,

ond'è che invece della psicologia noi saremmo costretti a fare della teologia leopardiana; ciò che davvero non servirebbe a farci intendere la *Ginestra*, e tanto meno il *Canto d'un pastore dell'Asia!*

*
* *

Restiamo dunque a Leopardi. E domandiamoci: — Ma è poi un fenomeno così straordinario, così fuor dell' umano, così fuor dell' arte e della vita, questo del pessimismo d'un grande poeta, da esser necessario che si ricorra a tutte le ipotesi, a tutte le induzioni, a tutte le cause più o meno lontane e concludenti, per darsene una ragione e una spiegazione? Da Giobbe in poi, è il primo lamento di dolore che attraversi i secoli, questo di Giacomo Leopardi? E se non è il primo, ma il più forte e il più cosciente e il più complesso, non vi devono essere, a intenderlo e spiegarlo, cause e ragioni, che sorpassino la storia d'una famiglia, le condizioni d'una provincia, lo stato stesso dell'individuo, che lo produce? — Questo mi pare il punto vero ed essenziale della questione. Il resto, può essere occasione e argomento di più e meno eleganti discussioni; ma non è la questione.

Ma prima d' entrare nella questione, mi pare opportuno chiarire un errore di storia letteraria in cui insistono gli egregi antropologi che ho sopra citato. Essi parlano infatti dello *sconfinato soggettivismo,* dell'assoluto *egoismo*, dell'insistente *io* che invade e pervade la poesia leopardiana, come la muffa una pianta in decomposizione; e non si accorgono che, per farne un addebito alla vanità di Leopardi che, secondo essi imaginano, si credeva il centro dell'universo, fanno invece un gran torto alla loro cultura storica e let-

teraria. Perchè essi non devono ignorare, e non ignorano certamente, che da Gian Giacomo in poi, tutta la poesia europea, è poesia subbiettiva, e, come splendidamente dimostra il Brunetiére nell' *Evolution de la poésie lirique,* al capitolo l'*Emancipation du moi par le romantisme,* il sentimento personale è diventato la base psicologica, l'*ètoffe necessaire du lyrisme.* Ed era fatale, aggiungo modestamente io, che ciò avvenisse dopo la Rivoluzione francese. Nella letteratura impersonale anteriore, l'uomo valeva pei caratteri e le qualità che aveva di comune coi suoi simili. La vita sociale essendo ristretta, ristretto essendo il campo delle osservazioni e delle esperienze, l'individuo non era che un indice della classe cui apparteneva, un segno della categoria nella quale l'avevano confinato la nascita, l'educazione, la condizione famigliare: mancava ogni libertà di elezione e di esplicazione, ogni mezzo di affermazione e di espansione. Ma quando, abbattuti i privilegi, confuse fra loro le varie onde della vita sociale, o che muovessero dal mare infinito della miseria o dai laghetti artificiali della ricchezza e del privilegio, l'autorità e la responsabilità personale entrarono nella luce della storia, ebbe anche la sua storia la letteratura personale. Sparì nell'arte il *tipo*, cioè la sintesi delle somiglianze; e apparve l' individuo, cioè l' analisi delle differenze. E da Goethe a Victor Hugo, da Byron a Musset, da Heine a Leopardi, la poesia fu personale, individuale, soggettiva; e finchè i guastamestieri non furono intervenuti a seccare il pubblico,

la celebre sentenza di Pascal: *le moi est haissable,* fu rimessa a dormire nella polvere delle biblioteche.

Questo ricordato, ritorno al pessimismo, e domando per primo:—I sentimenti e le idee espresse dal Leopardi sono di tale origine, di tal forma e natura, che, spento l'uomo, non se ne sia veduta più traccia nella letteratura, in modo da fare indurre che solo dalle particolari condizioni patologiche del poeta, esse fossero derivate? ovvero, prima di lui e dopo di lui, esse sono apparse nell'opera di altri poeti, da lui diversi di temperamento, di studî, di pensiero, di vita? Quel *brutto potere ascoso, che a comun danno impera,* non ha nulla di comune con la *vis abdita* di Lucrezio,

> *Usque adeo res humanas vis abdita quaedam*
> *Opterit...*

che diede tanto da fare ai comentatori del libro V *De Rerum Naturae,* i quali non si sono ancora messi d'accordo se questa *forza nascosa* abbia un contenuto razionale o superstizioso, indichi una credenza o una paura del poeta? — E la fredda, crudele, superba natura della *Ginestra* non ha parentela di sorta con altre concezioni di poeti moderni? Quella ch'è descritta in questi versi:

> Così dell'uomo ignaro e dell'etadi
> Ch'ei chiama antiche e dal seguir che fanno
> Dopo gli avi i nipoti
> La natura ognor verde, anzi procede
> Per sì lungo cammino
> Che sembra star. Cangiano i regni intanto,
> Mutan genti e linguaggio: ella nol vede. —

non è la stessa natura che nella *Maison du berger* di Alfred de Vigny dice superbamente:

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre
A côté des fuormis, les populations;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre;
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mére et je suis un tombe.
Mon hiver prends vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations. — ?

E tutte le domande che il *Pastore dell' Asia* rivolge a se stesso e alla luna nel *Canto Notturno*, non hanno lo stesso movimento e lo stesso impulso di queste altre dei *Poèmes tragiques* di Leconte de Lisle?

Ah! tout cela, jeunesse, amour, joie et pensée,
Chants de la mer et des forèts, souffles du ciel,
Emportant à plein vol l'espérance insensée,
Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?

E in De Musset, in Schiller, in Heine non sono gli stessi motivi, naturalmente svolti secondo l' indole e il carattere diverso di ciascuno dei poeti, gli stessi motivi di lamento per la disparizione delle forme fantastiche, per la morte delle illusioni, dei sentimenti, delle favole, degli Dei, che popolavano nn giorno il cielo e la terra, ed esaltavano lo spirito degli uomini, che si trovano nelle poesie del Leopardi? — So bene che questo, naturalmente, la critica psico-antropologica chiama « misoneismo », e, collegandolo con la colpa degli studî classici, lo mette in conto della degenerazione dell'infelice recanatese. Ma noi non incrudeliremo contro di essa, accusandola

di esser veramente affetta di quell'*ambioplia mentale*, che vorrebbe a torto regalare al nostro poeta, e che a lei impedisce di guardare e di approfondire i più delicati problemi di psicologia individuale e sociale; e le osserveremo, semplicemente, che quando un poeta si rivolge, col desiderio e col pensiero, ai mondi spenti dell' anima umana, non fa opera vana di retore nè di retrogrado. Il paganesimo e il cristianesimo, morti come credenza, come politica, come religione, vivono ancora e vivranno lontano, per un pezzo, come sentimento, in fondo ai nostri organi, nella plastica stessa del nostro sangue. E quando, sapendoli svaniti, Schiller si volge col desiderio agli Dei di Grecia; quando, proclamandolo decaduto dalla croce, De Musset si inchina a baciare la polvere di Cristo; quando, sapendole volatilizzate, Leopardi chiede conforto alle favole degli antichi e tenta di dar loro un soffio di vita nel suo cuore e nella primavera; nè Schiller, nè De Musset, nè Heine, fanno nulla che possa compromettere i progressi della scienza. E la scienza può serenamente proseguire nella sua via — perchè nessuno di quei poeti vuole sostituire a lei quelle forme che contennero tanta parte della vita ideale, e che si sanno e sono proclamate morte, e, perchè morte, commuovono!

Lasciamo dunque le esagerate pretese della critica psico-antropologica. Il pessimismo, allevato, cresciuto, fecondato, diciamo pure, fra le malattie del Leopardi, non è di origine viscerale, ma di pura e solenne origine intellettuale; non è l' effetto di una

psicopatia ereditaria, ma l'effetto di uno *stato* dello spirito umano, che nel poeta di Recanati ebbe il suo massimo sviluppo e la sua definitiva esplicazione. Qual'è infatti il contenuto di questo pessimismo?

Il contenuto di questo pessimismo è la lotta tra la natura fantastica e la natura scientifica, tra la natura, cioè, quale la ripensa l'uomo, che si crede ancora centro dell'universo, — e la natura, unità di forze e di movimenti, di fronte a cui l'uomo ha lo stesso valore del filo d'erba che pullula nei campi e del pulviscolo che brilla nel raggio del sole. Questa lotta, questo contrasto, e quasi questo rancore contro la natura, che si vorrebbe nostra serva, e rivelandosi invece indifferente ai nostri desideri, si maledice e si ritiene complice dei nostri mali, doveva avere il suo supremo tragico momento nella poesia dell'uomo che, più di tutti infelice, avrebbe avuto più di tutti bisogno che le forze della natura concorressero a liberarlo dalle sue infelicità. Che cosa diventa allora l'universo dinanzi ai suoi occhi, nel suo pensiero, nel suo sentimento?

Roma antica ruina
Tu sì placida sei?

Ecco i termini estremi del conflitto: l'impassibilità della natura, e la caducità delle cose umane, anche le più grandi, come Roma. E la meraviglia, e lo sbigottimento, e insieme la sorda ribellione che deriva da questa constatazione di fatto, costituisce il fondo vero del pessimismo leopardiano. Se la

luna seguita a brillare su le rovine di Roma, se il sole seguita a risplendere sui ruderi delle città disperse, se la primavera seguita a fiorire sul dolore delle genti umane, a che servono la luna e il sole, a che serve la vita stessa dell'uomo?

E quando miro in cielo arder le stelle,
Dico fra me pensando:
A che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren? che vuol dir questa
Solitudine immensa? ed io che sono?

Io accenno, naturalmente. Ma, anche a questi accenni, il pubblico intelligente comprende che uno *stato d'animo* così tragico non poteva esser l'effetto della nevrastenia del poeta o di quella dei suoi antenati. Il pubblico intelligente, ricordando qual nuova coscienza della sua superiorità avesse acquistato di sè l'individuo uscente dalla gran matrice della Rivoluzione, l'individuo che, d'un tratto, da semplice mortale era arrivato a incoronarsi re e imperatore, comprenderà come egli, malgrado le sue disillusioni, i suoi dubbi e i suoi dolori, si potesse piantare nel centro dell' universo, e chiedere ancora ragione all' universo dell'indifferenza verso i suoi mali e verso il suo destino.

Ma — secondo la critica psico-antropologica — sapete perchè il pessimismo leopardiano è un fenomeno viscerale, non intellettuale? Perchè esso non ha un punto stabile su cui poggiare, non ha un organismo logico, e non ha neppur chiara la visione delle cause

a cui far risalire la responsabilità dei suoi mali e degli altrui: il fato, la natura, il destino, la necessità, il «brutto potere ascoso», si scambiano vicendevolmente le parti, senza che alcuno di essi si affermi e predomini. — E chi ha, io domando, o chi poteva avere, in quel periodo di tempo, sulle cause, sui destini, dell'individuo e del genere umano, un'idea concreta e precisa? Non ricordano dunque quei signori, che siamo al principio del secolo? Non ricordano qual sia il carattere ideale e morale del tempo? — «*D'un mouvement commun* — dice Taine, nel IV volume della *Letteratura Inglese* — su tutta la linea del pensiero umano le cause indietreggiano fino a una regione astratta, in cui la filosofia non era andata a cercarle da diciotto secoli in poi. Allora appare la malattia del secolo, l'irrequietezza di Werther e di Faust, affatto simile a quella che in un simile momento agitò gli uomini diciotto secoli addietro: cioè lo scontento del presente, il vago desiderio d'una bellezza superiore e d'una felicità ideale, la dolorosa aspirazione verso l'infinito. *L'uomo soffre di dubitare, e tuttavia dubita; cerca di raccogliere le sue credenze e queste gli si fondono nella mano...*» Non vi pare descritto in questa mirabil pagina, del critico naturalista sul serio, il contenuto del pensiero e del sentimento leopardiano?

Ma la critica antropologica astrae da tutte le condizioni di ambiente, di tempo, di luogo, che formano l'atmosfera di una grande intelligenza: essa non vede che il *luogo natio*, non si preoccupa che della *casa*

paterna, non si occupa che dei movimenti patologici dell' individuo, ed estratto da questi perigliosi elementi il frutto del pensiero, come un tumore da un viscere malato, e messolo nello spirito, lo consegna agli scaffali del suo nuovo museo, dove crede che riposino le prove della storia naturale del genio. Per fortuna, quello è un tumore—non è il genio di Giacomo Leopardi.

***

Ma, dicevo, Giacomo Leopardi era per la sua costituzione, per la sua natura, per la sua vita, il poeta nato per rendere il conflitto tra la natura e l'uomo—egli che sentiva in sè tutti i conflitti tra il pensiero e la realtà, tra i suoi sogni e il suo essere. Egli amava la giovinezza, la bellezza, l'amore, la vita—e non ebbe giovinezza, non ebbe amore, non ebbe vita. Quando parla della giovinezza si commuove teneramente, anche a farne il solo nome.

. . . . . per lo diletto
Nome di giovinezza

dice nel *Sogno;* e per contrapposto diventa triste e dolente quando parla della vecchiezza:

. . . . . di vecchiezza
La detestata soglia.

Confrontate i seguenti passi, e avrete un' idea

approssimativa di quel che fosse la tragedia intima del povero poeta, nella lotta tra il desiderio e il fatto:

. . . . . e intanto vola
Il caro tempo giovanil, più caro
Che la fama e l'allor, più che la pura
Luce del giorno e lo spirar: si perde
Sensa un diletto, inutilmente, in questo
Soggiorno disumano, intra gli affanni,
O dell'arida vita unico fiore.
. . . . . La santa
Fiamma di gioventù sempre si spegne
Per nostra mano?

Il *diletto nome di giovinezza*, il *caro tempo giovanil*, la *santa fiamma di gioventù!* Ed egli doveva confessare, che era e si sentiva vecchio!

E così per l'amore e la bellezza:

Ad atti egregi è sprone
Amor, chi ben l'estima, e d'alto affetto
Maestra è la beltà.

Un raggio d'amore, un ricordo d'amore basterebbe a rendere l'uomo felice in ogni tempo:

Fin la vecchiezza,
L'abborrita vecchiezza, avrei sofferto
Con riposato cor: che a sostentarla
Bastato sempre il rimembrar sarebbe
D'un solo istante, e il dir: felice fui
Sopra tutti i mortali.

Ed egli non aveva amore, ed era brutto, gobbo, malato, — egli, che nel *Dialogo di Tristano e di un suo amico* sostiene che nell'uomo *la bellezza del corpo* è tutto, e dalla bellezza del corpo dipende il vigore, il coraggio, il potere, la « vita nobile » insomma; mentre il debole non è un uomo, ma un bambino, e la sua sorte è, non di vivere, ma di « veder vivere » gli altri. Non sentite in questo elogio della bellezza del corpo umano, il sapiente lettore dei dialoghi di Platone? Non sentite il tormento, il dolore del paragone, con quei Ctesippo, quegli Agatone, quegli Apollodori, quegli Adimante, che allietano del loro sorriso, delle loro discussioni e dei loro salti i viali meravigliosi, circondati di lauri e di rose, dei ginnasi d'Atene? E non sentite tutta la potenza tragica d'un grande ingegno, che piega in questa affermazione:

Sarammi acerbo
L'esser vissuto indarno.

Almeno Enrico Heine, di quando in quando si levava dalle sue disillusioni, con una constatazione gigantesca, come questa: « *Io vivo e sono più robusto di tutti i morti!* » Giacomo Leopardi era anche più debole di un morto; ma la sua poesia sopportò tutto il dolore dei vivi, contenne tutto l' « enorme mister de l'universo », raccolse tutta quella che fu detta la « malattia del secolo », col sacrifizio della sua felicità, e insieme col sospiro di un mondo più giovane, più fresco, più sano, più bello, di quello in cui si erano dissolti il suo pensiero e la sua vita!

E ho finito.

Una grande poesia come quella del Leopardi è il risultato di un folto e complesso numero di elementi storici, politici, filosofici, morali: basti leggere l'ultimo studio del massimo maestro della letteratura nazionale, Giosuè Carducci, sulle tre Canzoni politiche, per formarsene un'idea. La critica psico-antropologica non tenne conto di tutto questo, e con l'antico metodo semplicista, riducendo tutti i termini delle questioni al minimo comun denominatore di una psicopatia ereditaria, finì col darci di quella poesia un'edizione e del suo autore una figura, che nessuno più, che avesse in onore l'arte, potè riuscire a riconoscere autentica, o a identificare con l'originale.

Modestamente, con gli stessi elementi di quella critica, io ho tentato di dimostrare gli errori, le contraddizioni, le fondamentali adulterazioni, e ricondurre le forme e gli aspetti della poesia e del poeta al loro tipo inalterabile. Se il grande infelice, come previde che sarebbe accaduto nella lettera al De Sinner, potesse leggere quello che gli antropologi hanno scritto di lui, mestamente ripeterebbe a se stesso i versi che nella Canzone ad *Angelo Mai* egli rivolse a Torquato Tasso:

> Chi stolto non direbbe il tuo mortale
> Affanno anche oggidì, se il grande e il raro
> Ha nome di follìa?

Ma fortunatamente i morti riposano, e non leggono più.

(A) « E, infatti s'inganna a fil di logica » —mi rispose a questo punto il prof. Patrizi nel suo ultimo libro *Nell' estetica e nella scienza* (Remo Sandron—Palermo). « S'inganna come il prof. D'Ancona, perchè non lo soccorre una solida conoscenza della legge dell'eredità; perchè l'eredità non è sempre similare etc. etc. »—Rispondo a mia volta, che l'inganno, se mai, è reciproco. —È vero: pensando a Leopardi, io pensavo all'eredità che i morfologi chiamano *conservativa;* non a quella, che si potrebbe chiamare *dissolutiva*, della degenerazione. Ma mi ammetterà anche il prof. Patrizi che non v'è bisogno di essere fisiologi, ed eccellenti fisiologi com'egli è, per sapere che *nelle degenerazioni* l' eredità non è sempre *diretta* e *similare:* e non credo vi sia più bisogno per questo di citare il vecchio e grande trattato del Morel, che ormai a proposito o a sproposito tutti citano. Ma la questione è un'altra. Se è vero che nelle degenerazioni l'eredità non è sempre diretta e similare; non è men vero che fra le degenerazioni la scienza non ha messo ancora, con l'idiotismo e il misticismo, la manifestazione del Genio. Che l'alcoolismo o l'attossicazione per oppio producano nella trasmissione ereditaria diverse forme degenerative, è naturale, ed è provato ed ammesso; ma non è affatto provato nè ammesso, salvo da quelli che la pensano come il prof. Patrizi e il prof. Lombroso, che dalle morbide sorgenti degenerative provenga la fiumana del genio; per poterne quindi stabilire i principî supposti ereditari. — *L'existance des êtres dégénérés porte généralement au point de vue psychique un cachet tout à fait special. Les uns naissent idiots; les autres viennent au monde sous de meilleurs apparences et à un moment donné leur développement subit en arrêt, et ils tombent dans l'imbecillité, les troisiems enfin peuvent atteindre un développement considerable an point de vue intellectuel, mais an point de vue moral leur existance est completement desequilibrée.* (Rubinovich— *Hysterie, mals et degenerescence*—Paris, Rueff, 1890). Ora, a parte lo sviluppo soltanto *considerevole*, vorrebbesi forse, per riuscire nei calcoli di probabilità ereditaria, dare un marchio di immoralità al poeta essenziale della virtù? Ma vi è poi la grande riprova. Che, fra gli altri, da zii materni

ladri sia derivato un grande poeta, si dice, e si conclude quindi alla forma non *similare* della degenerazione. Ma si direbbe egualmente, se da zii materni o paterni, da parenti prossimi o lontani letterati e poeti, venisse fuori un nipote, un figlio ladro, si direbbe egualmente: *Il rampollo è un ladro, perchè li suoi furon poeti?*

POST SCRIPTUM.

In seguito alle ultime polemiche leopardiane, è stato invitato Max Nordau a dare una tiratina d'orecchi ai reprobi d'Italia, che non hanno voluto accettare il verbo—abbastanza intransitivo, del resto—della così detta scuola antropologica. E Max Nordau, con quella leggerezza che lo distingue, ha accettato subito l'incarico, e, diretti al « caro Ferri », ha mandato a un giornale di Roma due articoli, che avrebbe fatto meglio di risparmiare per una più propizia occasione. Ma, evidentemente, l'autore della *Degenerazione* soffre il solletico, e non gli è quindi parso vero di reagire con la sua prosa riderella alle tentazioni delle dita italiane.

Naturalmente, egli è un grand'uomo. Ma la cosa non fa scandalo. Si son visti altri paradossi, più ingenui di questo, far fortuna. Il peggio è che, essendo un grand'uomo, egli scriva come un uomo piccolo. Questa, piuttosto, potrebbe essere una constatazione poco scandalosa.

Per aver facile la risposta, il buon Max comincia col creare la proposta. Chi ha mai contestato, a chic-

chessia, o medico o notaro, o farmacista o doganiere, di far della critica? Nessuno. Soltanto, al medico, al notaro, al farmacista, al doganiere, come a tutti gli altri mortali, si è sempre consigliato, quando è capitata l'occasione: Non dite spropositi! — Ora Max Nordau si presenta e afferma: « Gli esteti che combattono la critica scientifica, pretendono che noi non abbiamo il diritto di domandarci se un'opera d'arte è sana o morbosa, naturale o pervertita, ecc. ecc. » — *Combattono? pretendono?* Chi mai combatte la critica scientifica, e chi pretende di contestarle diritti? Si combattono gli errori degl'individui, non esclusi coloro che dicono di esercitare critica scientifica; e si contesta a chi è *colto in flagrante ignoranza* delle più elementari notizie di storia letteraria, di parlare di letteratura. Ma che c'entra in tutto questo la critica scientifica?

La critica scientifica, quando è veramente tale, cioè quando, per mezzo di dati concreti, precisi, complessi, arriva a conclusioni certe e a dimostrazioni sicure, quali che esse siano, è accettata e rispettata. Ma la *simulazione* della critica scientifica, no! Ma la applicazione di questa *simulazione* all'arte, no! Siate signori nella repubblica del sapere, e sarete ossequiati. Ma se non siete che dei *rasta,* contentatevi dell'ammirazione di chi non vi conosce, o non vi riconosce, e non chiedete altro!

Qualche anno addietro, è uscito in Francia il libro d'un giovane che aveva molto studiato letteratura nei libri di Spencer e di Darwin. In questo li-

bro, del sig. Hennequin, che aveva appunto il titolo di *Critique scientifique*, il linguaggio era tutto nuovo, e quasi tutto modellato su quello delle scienze positive, quindi vi era *l'analyse esthopsycologique,* vi era la *morphologie* e la *dynamique de l'oeuvre d' art,* ma nello stesso tempo, vi erano anche i titoli delle opere d'arte sbagliati, e sbagliate le date delle medesime. Sì, il linguaggio, anzi il gergo è scientifico—si disse subito in Francia — ma manca la scienza letteraria! E il libro fu sepolto — per quella semplice, ma immortale ragione, che, per fare il solito *civet* di lepre, ci vuol prima la lepre!

Io non ho nessuna intenzione di seguire Max Nordau nelle cose ch'egli dice intorno alla formula *dell'arte per l'arte,* intorno alla funzione dell'arte nella vita, e all'efficacia o meno della medesima sull'educazione sociale; perchè, se non erro, delle stesse cose discuteva coi suoi tre figli Noè, prima di abbandonarsi al sonno dell'ebbrezza; ed io non posso ripetere ai miei lettori i racconti della *Storia sacra.* Piuttosto, poichè Max Nordau tiene molto a proclamare l' eccellenza del *suo* metodo e della *sua* competenza, e la estensione dei suoi studî e della sua erudizione scientifica, io domando allo stesso « caro Ferri », a cui dirige le lettere, che cosa egli ne pensi dei risultati. — Prendiamo l'offensiva — egli consiglia, in un generoso impeto guerresco, ai suoi amici. E prendetela pure, io rispondo. Ma, vedetevela, anzi tutto, fra voi!

Naturalmente, prima di scendere in campo per noi, Max aveva fatto la sua *toilette,* aveva avuto la

cortesia di spolverare innanzi ai nostri occhi carnali le vesti e di pulire le armi ch'egli adopera nella giostra. « Noi rechiamo — egli dice, allo specchio — nel nostro còmpito di critici una lunga preparazione di psicologi, di psichiatri e di sociologi; noi abbiamo studiato e imparato le funzioni del cervello umano, l'origine e la natura delle emozioni, degli impulsi, delle associazioni delle idee, tutte cose essenziali alla creazione artistica; noi abbiamo studiato la storia politica e letteraria ed economica, l'etica individuale e collettiva, per comprendere lo stato d'animo d'un pubblico, d'una folla in una determinata epoca. » — Poffarbacco! direbbe Ferravilla. Ciò vi costringe a spalancare gli occhi e la bocca dalla maraviglia. E dopo questa presentazione, difficilmente può venir la voglia a un misero mortale di osar di sorridere o sbadigliare.

Leggete, invece, quel che scrive di lui, a pagina 106 del suo libro *I delinquenti nell'arte*, il « caro Ferri » che gli chiese, e al quale egli indirizzò le sue due lettere critiche:

« Il Max Nordau nei due volumi sulla *Degenerazione,* studiando le manifestazioni artistiche di questo *fin de siècle* e cioè il misticismo, l'egotismo e il realismo, non *distingueva* le esagerazioni veramente patologiche e degenerative, tra le concezioni principali dei capiscuola (Wagner, Tolstoi, Zola, Ibsen) e qualche loro concezione secondaria, che può veramente presentare i sintomi e le stigmati dello squilibrio mentale, ma FACEVA D'OGNI ERBA FASCIO tra le o-

pere di questi giganti dell'arte e quella di certe mezze figure in gran parte grottesche... »

E a pag. 109, in cui parla delle differenze, non considerate da Max Nordau, tra i grandi artisti e i loro imitatori e contraffattori, lo stesso Ferri aggiunge:

« Ecco perchè... l'applicazione dei dati e criteri psico-patologici fatta da Max Nordau... È SBAGLIATA, quando egli l'adopera tal quale a proposito di Wagner e di Zola, di Jbsen e Tolstoi, e NON VEDE che se quelli sono uomini degenerati senza potenza di genio, malgrado qualche scintilla luminosa, QUESTI INVECE SONO UOMINI DI GENIO per quanto non immuni, ecc... »

E a pag. 106:

« Ed è veramente strano il vedere Max Nordau... PER UN'APPLICAZIONE ESAGERATA DEL CRITERIO PSICO-PATOLOGICO, pur così efficace alla critica artistica, indicare come sintomi di mattoidismo nell'Ibsen i rapidi accenni alle varie teorie sociali che si trovano nelle sue comedie... »

Non avevo ragione di far parlare l'amico? — Eccolo là, povero dottore, con tutta quella scienza, con tùtto quello studio sulle funzioni del cervello umano, con tutta quella psicologia, etc., etc., sentirsi dire che *egli fa d'ogni erba fascio,* che *sbaglia* nell'applicare esageratamente il criterio psico-patologico, che non sa fare la diagnosi di Ibsen nè quella di Zola! e vedersi poi invitato a proclamare l'*infallibilità* del metodo psico-patologico, la supremazia della critica

scientifica sulla critica estetica, e altre e altre facezie simili! Ah, per gli dei, non ci sono che gli amici, capaci di giocarvi simili tiri!

Constatati i quali, mi pare che sia inutile di procedere oltre.

Soltanto voglio aggiungere una preghiera a Max Nordau e ad altri grandi uomini come lui. Se volete discutere sul serio, non vi presentate, per carità, in nome di cose astratte e rispettabili, come, per esempio, la critica scientifica, o la critica estetica, o la critica storica: no, per carità! Ma presentatevi in nome di cose concrete e visibili, un libro di critica, un libro d'arte, un libro di sermoni, se così vi piace. Perchè voi non siete nè la critica, nè l'arte, nè i rappresentanti autorizzati dell'una o dell'altra; ma siete semplicemente della brava gente che spesso si illude di sapere quel che non sa, e più spesso ancora imagina di comprendere quello che davvero non comprende.

Ecco qua: Max Nordau non crede di essere un genio? Certamente. Non crede di essere uno dei più profondi dottori in psicologia, dei più sicuri positivisti nella critica d'arte e di scienza? Certissimamente. Ma questo non significa, che uno scienziato sul serio, Enrico Morselli, per esempio, non possa anche non tenerlo in nessun conto. « Max Nordau—dice appunto l'illustre professore di Genova—mostra nel suo ultimo libro *Degenerazione* di essere apparso un *mediocrissimo dilettante in psicologia normale e patologica....*

Come vedete, io lascio ai maggiorenti della scuola positiva il doloroso ufficio di definirlo.

CATULLO E DE MUSSET

POETI D'AMORE

La pubblicazione del *Giornale intimo* del dott. Pagello ha risvegliato ancora una volta la polemica sugli amori di *Lelia* e del poeta delle *Nuits*. L' amore uccide, e l'amore vivifica. Dopo i grandi entusiasmi suscitati a trent'anni con l'incendio del suo cuore, Alfredo De Musset fu quasi dimenticato; e dal '42 al '57 egli trascinò se stesso e la sua fama, come un esule dell'arte e della vita: tanto che Arsène Houssaye ricorda che, il giorno della morte, soli ventisette amici si poterono riunire per accompagnarlo al sepolcro. Ma, sparita l'ombra dell'uomo, il pubblico ritornò al poeta, e ne rilesse i versi, e si commosse alla storia della vita ch'era pur la storia del cuore, e di quella storia volle sapere tutte le ambage e le peripezie, tutti i particolari e tutte le responsabilità. E da mezzo secolo quella storia si fa, si disfà, si rifà, continuamente, sotto il vigile affetto e la vigile curiosità del pubblico, ora a benefizio del poeta, ora a benefizio di *Lelia*. Chi avrebbe mai osato, per esempio, di persuadere, tempo addietro, i difensori della Sand, che gli amori col dott. Pagello, durante il sog-

giorno di Venezia e la malattia di Alfredo, furono una realtà, non una dolorosa visione della mente dell' infermo? Ma, dalle prime espansioni degli stessi autori e dalle polemiche dei parenti e degli amici, quanti documenti, quante sorprese, quante rivelazioni fino ad oggi! La *Confession, Elle et Lui, Lui et Elle, Lui* (1), risentono troppo delle passioni del tempo in cui furono scritti, e lasciano incerto il lettore nel giudizio sull'una o sull'altro degli amanti. Ma, dopo la pubblicazione del *Giornale* del dott. Pagello, e delle lettere quasi completa della Sand, e i libri riassuntivi del Lovenjoul (2) e di Marièton (3), la storia non è più dubbia. *Pace e perdono* — scriveva la Sand al Saint-Beuve, negli ultimi anni di sua vita, ricordando quella storia; e non saremo noi, posteri, certamente, che vorremo turbare quella pace e negare quel perdono. Dopo aver tutto letto e tutto vagliato, da qualunque parte noi giudichiamo sia il torto e l'errore in quella tragedia d'amore che avvelenò, più che l'alcool, il sangue e la vita dell' ardente poeta; noi ricorderemo soltanto che, quale si sia la pena che ne derivi, l'amore è sempre premio a se stesso. *Il faut aimer, il faut souffrir, il faut pleurer, crier, espérer, être... ne pas compter les chutes, les blessures, les vains espoirs, les cruels événements de la pensée, mais toujours se relever, rassembler les lam-*

(1) *Lui* — de Louise Colet.

(2) Lovenjoul — *Veritable histoire d'Elle et Lui.*

(3) Marièton — *Une histoire d'amour.*

beaux de son coeur accrochés à toutes les ronces du chemin, aller toujours à Dieu avec ce sanglant trophée. (1)

***

Alfredo cadde, ma non si rilevò, e il sanguinante trofeo del suo amore se non salì fino a Dio, rimase, gloria della poesia umana, in mezzo agli uomini, che lo adorano. Piccolo Cristo dell'amore, egli visse e soffrì per tutti noi, e nel suo verso significò e dalla sua anima espresse tutta la forza del dolore che la donna è capace di suscitare, e di imporre. Dopo Catullo non si era più inteso un accento d'amore e di dolore, più vivo, più sempliee, più onesto, più vero. A due mila anni di distanza, Alfredo de Musset ritrova la via, e risale diritto il calvario dell'amante di Clodia; e nello stesso martirio, egli piglia gli stessi atteggiamenti, pronunzia le stesse parole. Tanto Catullo che De Musset pare che abbiano esaurita nella loro vita e nella loro arte tutta la *vis amatoria* del loro tempo. Leggete contemporaneamente le poesie dell' uno e dell' altro, ripensate contemporaneamente ai casi dell'amore dell'uno e dell' altro, e avrete una strana illusione, di compenetrazione, quasi che il poeta sia uno solo, e uno solo sia l'amore di Catullo e Lesbia, di De Musset e della Sand. Gli elementi essenziali sono tanto simili; tanto simili sono le vicende dei fatti, i caratteri dei sentimenti, le forme delle espressioni, le azioni e le reazioni dello spirito di fronte agli stessi avvenimenti; che

(1) *Correspondence de George Sand* — Vol. V., 64-70, Levy.

l'illusione deriva più dalle cose e dalle parole, che dal lavorìo del nostro cervello. Tanto che in luogo di esaminare e discutere, alla base delle ultime pubblicazioni, la storia delle relazioni tra il De Musset e la Sand, io credo più utile, pigliando da quelle occasione, ricercare i movimenti della poesia del De Musset e della poesia di Catullo sotto l'impulso dell'amore. Il fenomeno letterario è così bello e interessante, che val la pena di osservarlo e descriverlo.

Sono infiniti i punti di contatto fra i due amori. Primo di tutti: la natura specifica dei due poeti, dei due amanti.

Tutti e due, Catullo e De Musset, possono dire, come il *Franck* della *Coupe et les levres:*

L'histoire de ma vie est celle de mon coeur,
C'est un pays ètrang où je suis voyageur.

Non hanno avuto altra storia.

Catullo, nato sul finire della prima guerra civile quando Mario moriva e Silla riempiva di stragi Roma e l'Italia, vide « le antiche idee e le nuove in lotta nel foro e nei campi di guerra, Catone, Pompeo, Cicerone che agitavano gli spiriti e devastavano timori e speranze, grandi furori di parte, rivoluzione nelle coscienze e nella vita ». Ma non se ne commosse, e non se ne occupò mai. Fra le sue non v'è una sola poesia politica, e gli epigrammi contro Cesare, più che dallo sdegno contro i vizi del grande capitano, a me par chiaro che siano originati dall'a-

micizia di Cesare per Mamurra, la amante del quale aveva osato, nientemeno, che contendere a Lesbia la palma della bellezza! (1) Tanto vero che solo nell' epigramma contro l'amante di Mamurra e solo in difesa della bellezza di Lesbia, egli insorge contro il secolo:

Tecum Lesbia nostra comparatur?
O saeclum insipiens et inficetum!

(1) Non mi par dubbio che sia così. Cesare è vilipeso, perchè protettore di Mamurra:

Quis hac potest videre, quis potest pati
Nisi impudicus, et vorax, et aleo,
Mamurrum habere, quod Comata Gallia
Habebat uncti et ultima Britannia?

(XXIX).

Così, nell'altra:

Pulchre convenit improbe...

(LVII).

E Mamurra è vilipeso, per la sua amante:

Illa turpiculo puella naso
Decoctoris amica Formiani.

(XLI).

E la amante di Mamurra è vilipesa, perchè rivale in bellezza di Lesbia:

Ten' provincia narrat bellam?
Tecum Lesbia nostra comparatur?
O saeclum insipiens et inficetum!

(XLIII).

Si risale così dall'amica di Mamurra a Mamurra, e da questo al suo amico Cesare, che paga per tutti.

Non le guerre civili, non le feroci lotte di parte, gli hanno mai strappato un accento o un giudizio sintetico, così reciso, contro i suoi tempi.

E così il De Musset. Egli visse dal 1810 al 1857, in uno dei periodi, cioè, più agitati e più torbidi, e più mutevoli anche, della storia francese. Ma non nelle polemiche letterarie, e non nelle lotte della piazza, egli prese mai parte. Nella *Loi sur la presse* egli si confessa apertamente:

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques...
...Pour être d'un parti, j'aime trop la paresse...
...Je n'ai servi que Dieu, ma mère et ma maitresse.

Egli amava l'ozio, come Catullo.

Otium, Catulle, tibi molestum est
Otio exultas, nimineque gestis:
Otium est reges prius, et beatas
Perdidit urbes. (1)

(LI)

Ma che importa?

J' aime et je veux chanter la joie et la paresse,

rincalza Alfredo: *Sur la paresse.* E nel sonetto in risposta a quello di Madame Ménessier, di cui riproduce la prima quartina:

« Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense...
« Je vous ai vu bambin, boudeur et paresseu... »

(1) La questione, se questi versi appartengano a un altro carme, o siano una postuma interpolazione, è sempre viva. I più autorevoli propendono per la prima ipotesi.

L'ozio; e nell'ozio, unica gioia, unica preoccupazione, unica cura: l'amore. Quando Catullo non vede per qualche tempo i suoi amici, e immagina che l'amore li tiene in dominio, avventa loro contro tutte le più ardenti saette dei suoi epigrammi.—Ma come? Amate, e non mi dite nulla? Tu, Flavio, non dici nulla al tuo Catullo? non lo metti a parte delle tue gioie? Vuol dire, dunque, che non si tratta di un amore bello ed elegante?

Flavi, delicias tuas Catullo
Ni sint illepidae atque inelegantes
Velles dicere...

(VI)

E tu, Camerio? dove sei nascosto? e con chi? perchè non mi racconti i tuoi amori? Non sai che

Verbosa gaudet Venus loquela?

(LV)

Quando non ha nulla da dire dei suoi amori, egli desidera che i suoi amici gli parlino dei loro. Che cosa è la vita senza l' amore? Che cosa è la giovinezza senza l'amore?

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.

(V)

L'amore, sempre, dappertutto: il piacere a tutte le ore, in tutti i momenti dell'esistenza. Catullo era, a prestargli fede, un Satiro. Dopo un buon pranzo, o una buona cena, non v'erano catene che lo tenes-

sero. Leggete i versi ad Ipsitilla. Catullo ha fatto un buon pranzo: è pronto a tutte le battaglie:

Jube ad te veniam meridiatum.

(XXXII)

E leggete questi altri:

Caenabis bene, mi Fabulle,

. . . . . .

Si tecum attuleris bonam atque magnam
Coenam, non sine candida puella,
Et vino et sale et omnibus cachinnis.

(XIII)

La donna e il vino! Quanto più ama, tanto più vorrebbe amare; quanto più beve, tanto più vorrebbe bere:

Minister vetuli, puer, Falerni,
Inger mi calices amariores,
Ut lex Posthumiae jubet magistrae
Ebriosa acina ebriosioris.

(XXVII)

Così Alfredo De Musset. Che cosa è per lui la vita, che cosa è il mondo? che cosa è l' arte? Per un bacio, egli darebbe tutto se stesso.

J' aime et pour un baiser je donne mon génie.

Chi più invidiabile dell'uomo che ama?

Heureux un amoureux....
On en rit...
Mais sa folie au front lui met une couronne,
A l'épaule une pourpre, et devant son chemin
La flûte et les flambeaux, comme au jeune Romain.

Ed è naturale; perchè solo chi ama, fiorisce:

Aimant, aimé de tous, ouvert comme une fleur.

Come Catullo spende tutto quello che ha, così De Musset, per le donne. Racconta Arsène Houssaye (1) che, appena Alfredo ebbe incassato i decimi di uno dei suoi più applauditi proverbi, invitò gli amici e le amiche a una cena ai *Frères Provenceaux*. Vi erano cinque donne. Alfredo, tra una coppa di vino e un bacio, saliva alle più alte vette dell'eloquenza, svolgendo il tema: che la donna, nata con tutte le perversità e le ferocie delle bestie feroci, non può che fare il male.... L'eloquenza era così persuasiva, che in premio le donne si tolsero le rose che avevano sul petto e improvvisarono una corona, che una di esse andò a posare con un bacio sulla fronte del poeta. — Dopo tutto — il poeta rispose — meglio questa che una corona di spine, o una corona imperiale! (Era il tempo in cui Napoleone III mirava alla corona imperiale.) — Non vi par di vedere, leggendo questa scena, Catullo, incoronato di rose, a cena, con Fabulo, con Camerio, con Licinio, con Bibaculo, in una delle *Tabernae veteres*, in cui gli eleganti di Roma si riunivano a fare sfoggio di spirito, e di amore? Non vi par di vedere Alfredo De Musset, come dice Ovidio di Catullo: *hoedera juvenilia cinctus tempora?*

Amore e giovinezza. Tutti e due i poeti, il ro-

(1) *Les confessions — Tome V*, p. 152.

mano e il francese, ebbero dagli Dei la sacra missione di cantare e rappresentare solo la primavera della vita, e in essa finire e con essa disperdersi. A 33 anni, Catullo finisce di vivere; a 36 anni, De Musset finisce di scrivere; e gli altri 7, che gli rimangono, non continuano che l'agonia del suo corpo. Essi non sono invecchiati nella loro poesia e nella loro vita: il loro crine non ebbe il tempo di diventar bianco; il loro sentimento non ebbe il tempo di sfiorire. Essi vissero e morirono giovani, con la piaga del loro cuore sempre aperta, col desiderio della loro anima sempre ardente.

Il pittore Paolo Chenavard diceva a Madame Jaubert: *A tout jamais, Madame, Alfred sera la personnification de la jeunesse et de l'amour.* (1) E Ippolito Taine, nell'ultima pagina della sua *Letteratura Inglese*, levando un inno al poeta del suo cuore, dice: *Il avait le plus prècieux des dons qui puissent séduire une civilisation vieillie: la jeunesse.* E quando Alfredo De Musset parla della *calda giovinezza*, della *chaude jeunesse* che s'innalza *al cielo* e copre l'orizzonte, *dans cette saison de verdure et de force;* si pensa subito alla calda giovinezza di Catullo, quando egli *ardeva come l'Etna e come l' acqua Mallia nelle Termopili:*

Quum tantum arderem, quantum Trinacria rupes,
Lymphaque in Oeteis Malia Thermopylis;

(LXVIII).

(1) M.me Joubert — *Souvenirs.*

Or che nelle fiamme di quella giovinezza soffi una donna come Lesbia, o una donna come la Sand, e vedrete che avverrà di quei due cuori, di quei due poeti!

***

Catullo conobbe Lesbia verso il 687/67: aveva vent'anni, e Lesbia ne aveva ventinove. De Musset conobbe Lelia nel 1833: aveva ventitre anni e Lelia ne aveva trenta. Io non ho bisogno di ricordare qui il genio di George Sand: basta ricordare le sue attrattive di donna. In *Beatrice*, Balzac la dipinge, sotto il nome di Camille Maupin, come un essere misterioso, incantatore: occhi *impenetrabili, bellezza d'Iside,* i capelli neri discendenti a bande lungo il collo *come nelle statue di Menfi,* la fronte *piena e larga,* solcata come quella di Diana cacciatrice, il colore del volto *olivâstre au jour, blanc aux lumières.* E Jules Sandeau dice del cuore di lei, *ch'è come un cimitero, dove non si incontrano che le croci di coloro che ha amato.*—Anche Lesbia, senza essere una grande scrittrice, è una donna di cultura e di intelligenza. Cicerone dice nell'orazione *Pro Coelio*, ch' ella faceva la letterata (XX), ch'era una ballerina famosa e si intrigava anche nelle cose della politica (XXIII). Nella celebre Satira (VI) di Giovenale contro le donne, è detto che oramai le romane si modellavano sui costumi greci: e perfino la lingua latina dimenticavano:

. . . . *omnia graece,*
quum sit turpe magis nostris nescire latine.

E Lesbia era una delle più audaci. Bella, come Giunone (continua Cicerone) con gli occhi ardenti *(flagrantes oculos — flagrantia oculorum),* con la carne insaziabile, ella era veramente il tipo della cortigiana divoratrice dell'anima, del corpo, e anche delle fortune dei suoi amanti.

Nullam invenies quae parcat amanti
Ardeat ipsa licet, tormentatis gaudet amantis
Et spoliis,

come osserva Giovenale, delle sue pari. Catullo la conobbe e l'amò. Così Alfredo, rapidamente Lelia. Essi erano assetati di baci: e andarono alla donna come alla fonte. La fonte era avvelenata.

La letteratura dell'amore ha varie e diverse espressioni del bacio. Dall'immortale verso dantesco, che esprime per tutte le genti e tutte le civiltà la divina commozione dell'essere nella prima dolcezza d'amore:

La bocca mi baciò tutto tremante;

al verso rovente e feroce di servitù e di dolore che Victor Hugo presta a *Marion Delorme:*

Sa lévre est un fer rouge et m' a toute marquée;

dalla descrizione lasciva di Tibullo, in cui le labbra, la lingua, il dente e la saliva dicono insieme le loro gioie e le loro voluttà:

Et dare anhelanti pugnantibus humida linguis
Oscula et in collo figere dente notas;

(I-VIII).

alla descrizione degli effetti del bacio troppo abusato di Arrigo Heine (Ricordate in *Lazarus*, II: — *I suoi baci mi hanno paralizzato, i suoi baci mi hanno accecato, i suoi baci mi hanno distrutto: la sua bocca m' ha succhiato selvaggiamente il midollo delle ossa* — terribile constatazione e terribile condanna del bacio), la letteratura d'amore ha avuto tutte le forme e tutte le espressioni del sentimento nel bacio (1). Ma solo in Catullo e in De Musset, solo in questi due poeti giovani e ardenti di piacere, il bacio non ha aggettivi e non ha colore: e non ha che l'infinito del numero e del tempo — come se la vita cominci e finisca in esso, e solo in esso si riassumano tutte le potenze del cuore e del piacere.

Da mi basia mille, deinde centum
Dein mille altera, dein secunda centum;

(1) Forme ed espressioni, che mi pare siano sintetizzate in questi versi del Verlaine:

Longs baisers plus clairs que les chants,
Tant petits baisers astringents
Qu' on dirait qui vous sucent l'âme,
Bons gros baisers d'enfant, lègers
Baisers danseurs, telle une flamme.
Baisers mangeurs, baisers mangés,
Baisers buveurs, bus, enragés,
Baisers languides et farouches,
Ce que j' aime bien, c'est surtout,
N' est ce pas? les belles boubouches.

Verlaine — *L'impenitant: in Parallèlem.*

Dein usque altera mille, deinde centum;
Dein quum millia multa fecerimus,
Conturbabimus illa....

(V).

E altrove:

Quaeris quot mihi basiationes
Tuae, Lesbia, sint satis superque?
Quum magnus numerus Libyssae arenae....

(VII).

Centinaia, migliaia, innumerevoli baci, quanti i piani di sabbia della Libia, e quante le stelle del cielo: tanti, tanti, tanti, che non si possano più contare! E così De Musset:

Laissons la vielle horloge
Au palais du vieux doge
Lui compter de ses nuits
Les longs ennuis.
Comptons plutôt, ma belle,
Sur ta bouche rebelle
Tant de baisers donnès...
Ou pardonnés.

Ma i dolci giorni volano. Nè Lesbia, nè Lelia sono capaci di sentimenti forti e durevoli. E i due poeti che hanno legato la loro vita al sorriso delle loro amanti, vedranno presto quanto debole sia il filo di quel sorriso, quanto forte invece l'inganno; e cadranno per terra tramortiti. Noi conosciamo l'ora e il luogo e l'uomo, che furono causa del tormento

di Alfredo. E conosciamo, anche, per i dolenti versi del poeta e poi per l' orazione di Cicerone, la storia di Lesbia con Celio Rufo, che pur era un vecchio amico del poeta. Ma che importa? Non è la cronaca dei fatti che noi ricerchiamo; ma le conseguenze di quei fatti. Qual fu la sorte di Catullo e di De Musset, dopo il tradimento di Lesbia e di Lelia? come il loro cuore reagì, al terribile colpo? come reagì la loro fantasia?

I due poeti avevano la stessa natura: i due amori lo stesso carattere: i due tradimenti dovevano quindi produrre le stesse conseguenze. Tanto Catullo che De Musset furono colpiti nel vivo. Il loro amore era ancora verde, come la loro giovinezza; i loro desideri erano ancora ardenti, i loro sensi insoddisfatti, le loro illusioni intatte. Fin che il corpo umano non ha esaurito la propria forza nel contatto con la donna che lo ha eccitato, esso si piega, si abbatte, si accascia sotto la sventura, ma si risolleva anche subito e ricerca subito la sua gioia e il suo supplizio. Il corpo è più forte dell' anima; e se ha fame d' amore, nessun sentimento superiore, di dignità, e nessun risentimento corrispondente, sarà capace di domarlo — o di persuaderlo. La bestia urla, spasima, si convelle, e solo la mano della donna nota può placarla, o confortarla. Quanto han lottato Catullo e De Musset, per vincersi, per divincolarsi, per liberarsi dalla loro amanti ribelli? Ma i loro sforzi sono riusciti vani: vane sono riusciti le loro lotte. La carne ha i suoi destini, ineluttabili, come tutti i destini. Ed essi soggiacquero alla fame della loro carne!

In sulle prime tanto Catullo che De Musset tentarono di non dare importanza alla cosa, e di comportarsi da uomini di mondo. Perchè poi volerne male alla donna? Bisogna anzi ringraziarla per quel tanto di piacere che ha dato — pensa Catullo.

Quare illud satis est, si nobis is datur unus,
Quem lapide illa diem candidiore notat.

(LXVIII).

Basta che conceda un giorno di gioia, perchè diventi sacra.

E non meno cavalleresca, la Musa di De Musset lo consiglia:

Auprés d'une infidéle;
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,
N' outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle.

Ma, ahimè, la carne, e se volete anche il sentimento, è più forte del giudizio. Anche messer Francesco fuggiva, ma il desio lo inseguiva alle spalle:

Fuggo, ma non sì ratto ch'l desio
Meco non venga come venir sōle.

E seguì allo stesso modo i due poeti. Gli amanti di Lesbia, Catullo li conosceva, li vedeva, li seguiva e li minacciava dappertutto; l'amante di Lelia, Alfredo lo aveva veduto nella febbre, lo aveva riveduto poi nella sicurezza del fatto compiuto, accanto alla donna ch'era sua, che non poteva dimenticar e non

poteva abbandonare! Che fare? Catullo cominciò col disprezzare e maledire:

Cum suis vivat valeatque moechis
Quos simul complexa tenet trecentos,
Nullum amans vere, sed identidem omnium
Ilia rumpens.

(XI)

E additò anche Lesbia alla pubblica ignominia, come colei che

in quadriviis et angiportis
Glubit magnanimos Remi nepotes.

Allo stesso modo inveì il De Musset contro la sua amante.

D' où viens-tu? qu' as-tu fait cette nuit?
Réponds, que me veux-tu? qui t'améne á cette heure?
Ce beau corps, jusq' au jour, où s'est-il étendu?
Tandis qu' à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel lieu, dans quel lit, á qui souriais-tu?
Perfide! audacieuse!....

Ma non a torto la Musa, a queste violenze, lo avverte che la ferita sta per aprirsi:

O mon bien aimé! La blessure
Est encor prête á se rouvrir.

E si riaprì infatti: nell'uno e nell'altro.

E qual festa, qual gioia, quando la traditrice ritorna! Nessuna gioia è più grande! nessun voto

più dolce! Il poeta non crede a se stesso! Chi più felice di lui?

O lucem candidiora nota!
Quis me uno vivit felicior, aut magis hac quid
Optandum vita dicere quis poterit?

(CVII).

E se ella promette che il suo amore sarà eterno, egli non dubita più come una volta, quando diceva che i giuramenti della donna sono scritti nell'acqua e si perdono nel vento — ma crede, crede!

Di magni, facite, ut vere promittere possit;
Atque id sincere dicat et ex animo:
Ut liceat nobis tota producere vita
Aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

(CIX)

È l'abbandono, di tutto se stesso, nel presente e nell'avvenire!

E così, proprio così, il De Musset.

Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,
Bel ange aux yeux d' azur, aux paupiéres voilées,
Amour, mon bien suprême et que j' avais perdu!
J' ai cru pendant trois ans te vaincre et te maudire,
Et toi, les yeux en pleurs, avec ton doux sourire,
Au chevet de mon lit te voilà revenu.
Eh bien! Deux mots de toi m' ont fait le roi du monde.
Mets la main sur mon coeur, la blessure est profonde;
Elargis-la, bel ange, et qu' il en soit brisé!
Jamais amant aimé, mourant pour sa maitresse,
N 'a, dans des yeu plus noirs, bu la celeste ivresse,
Nul, sur un plus beau front ne t' a jamais baisé!

Ma quanto più grande è la gioia, e l'altezza nell'ascensione, tanto più grande è il dolore e rovinosa la caduta. Le poesie di Catullo segnate: LXX, LXXII, LXXV, LXXXVI sono terribili di tristezza e di angoscia. L'uomo si trova perduto, come in una tempesta, senza più una stella in cielo che lo guidi, o un brano di timone che lo diriga. Ogni sua fierezza, come ogni sua illusione, la sua volontà come le sue speranze, sono tutte cadute, tutte spezzate, tutte distrutte: e sola sornuota fra tanto orrore la coscienza della propria miseria e della propria impotenza.

Miser Catulle, desinas ineptire!

Metti un termine alla tua follia: perchè renderti infelice? Sopporta con costanza il dolore!—E quando, finalmente si accorge che egli non può, si rivolge agli Dei, perché lo aiutino a liberarsi del male, della peste che lo affligge:

O Di, si vostrum est misereri, aut si quibus unquam
Extrema jam ipsa in morte tulistis opem;
Me miserum adspicite, et si vitam puriter egi,
Eripite hanc pestem perniciemque mihi...

Hanc pestem! L'amore è definito.

Anche lui, De Musset, nella disperazione si rivolge a Dio:

Tu te sens le coeur pris d'un caprice de femme,
Et tu dis qu' il se brise à force de souffrir.
Tu demands à Dieu de soulager ton ăme...

Ma come guarire, quando l'amore è diventato un'abitudine? Non gli uomini, non gli Dei possono arrivare dove arriva la donna, quando la donna diventa abitudine.

Difficile est longum subito deponere amorem.

E l'eco, attraverso i secoli, risponde:

Comment la passion devient-elle habitude!
Dieu juste! pleurer seul par une nuit pareille!
O mon unique amour! que vous avais-je fait?
Vous m'auriez pu quitter sans qui juriez la veille
Que vous étiez ma vie, et que Dieu le savait.

Non aveva detto la stessa cosa Lesbia a Catullo?

Dicebas quondam, solum te nosse Catullum,
Lesbia....
Nunc te cognovi!...

Ma conoscere la donna è conoscere la propria schiavitù.

Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme...
... Car c' est une femme á qui je fus soumis.
Comme le serf l'est á son maître.
Joug détesté! c' est par là que mon coeur
Perdit se force et sa jeunesse...

Come fare per liberarsi da questo giogo? *Rinunciare all'amore:*

Una salus haec est, hoc est tibi pervincendum,
Hoc facies, sive id non pote, sive pote.

O puoi, o non puoi!

Ma come fare a non amare? La donna che piace, la donna che si desidera, si ama anche se ella è infame, si ama anche odiandola.

Ut jam nec bene velle queam tibi, si optima fies,
Nec desistere amare, omnia si facias.

(LXXV).

Odi et amo. Quare id faciam....
Nescio...

(LXXXVI).

Quando si ama così, si porta nella tomba il proprio amore: perchè esso è la vita.

Et je ne t' ai pas dit quelle ardeur insensée
Cette inconstante femme allumait en mon sein:
Je n' aimais qu' elle au monde, et vivre un jour sans elle
Me semblait un destin plus affreux que la mort.

Come Catullo, De Musset dice a se stesso che bisogna *obliare, avere coraggio*, ritrovare in questo coraggio la *propria salvezza;* ma nella stessa lettera, in cui fa questi proponimenti, la sua miseria è descritta spietatamente, terribilmente, come forse mai nessuno scrittore e nessuno amante ha osato di fare. — *Je t'aime, ô ma chair et mes os, ô mon sang. Je meurs d'amour, d'un amour sans fin, sans nom, insensé, desespéré, perdu. Tu es aimée, adorée, idolâtrée, jusqu'à mourir. Non, je ne guérirai pas, non, je n'essaierai pas de vivre, et j'aime mieux cela; et mourir en t'aimant vaut mieux que de vivre! Je me soucie bien de ce qu' ils disent! Il disent che tu as un autre*

amant, je le sais bien. Ma j' en meurs, mais j' aime, j'aime! Qu' il m' empêchent d' aimer! (da Baden — sett. 1834).

È l'ultimo fondo della tristezza umana. Il poeta, anzi l'uomo, vede, constata, dichiara alto il tradimento della donna; eppure stringe ancora più fortemente il nodo scorsoio che lo deve soffocare ai piedi di lei.

....Quod amantem injuria talis
Cogit amare magis....

dice e suggella per sempre il lontano tribolato compagno del poeta moderno!

***

In uno dei libri della moderna biblioteca del conte Giuseppe Primoli — preziosa biblioteca, ricca non soltanto di volumi ma di note in margine ai volumi che completano notizie e richiamano opinioni, giudizi, ricordi di ogni genere, che l' attento spirito del proprietario ritiene dalla lunga consuetudine coi maggiori uomini del tempo — trovo con la data del 1889, una nota, che chiedo il permesso di riprodurre:

« *A Marly on causait de l' éternelle question des amours de Musset ed de madame Sand, dont Alex. Dumas possède la correspondance. On discutait pour savoir de quel côté avaint étè les torts: — Prenez une charrue, dit Alex. Dumas interpellé, attelez y une vache*

et un chevreau. La vache tirera consciencieusement tandis que le jeune chevreau gambardera insupportablement, jusq'á ce que la vache impatientée et troublée dans sa tâche, le rejette d'un coup de pied au loin—et continue son travail toute seule — Tels madame Sand et Musset.—

Io vorrei che il conte Primoli stesso comentasse nello studio che da molto tempo si propone di fare e per il quale ha in serbo elegantissimo materiale, questo giudizio dell'autore dell'*Ami des femmes;* come vorrei che la mia indiscrezione lo eccitasse alfine a dare alla luce il suo *Giornale letterario*, che dev'essere una miniera di curiosità spirituali, artistiche e morali. Io mi fermo, intanto, al *coup de pied*, che la impaziente ha dato al giovane compagno; e non lo maledico. Se avessero continuato assieme, senza turbamenti, in dolce concordia la lieta fatica, forse il poeta sarebbe stato più felice, ma la poesia umana sarebbe stata più povera. Anche una volta il dolore ha fatto rivivere l'amore:

Tel lorsque abandonné d'une infidèle amante,
Pour la premiére fois j' ai connu la douleur....

anche una volta la donna, *non nescia Dea,*

Quae dulcem curis miscet amaritiem,

ha risvegliato nel cuore dell'uomo le profonde energie dell'arte e della poesia.

Perchè spargere ancora amare parole contro Lesbia

o contro Lelia? perchè pretendere che coi poeti esse avrebbero avuto l'obbligo di mostrarsi diverse di quello che con gli altri loro amanti? Perchè insistere ancora in polemiche scortesi e in più scortesi ricerche? La donna fa quello che deve, e la sua morale, indeclinabile, è nella intensità dei sentimenti che suscita, nella varietà delle azioni che dirige. Amiamola, e ammiriamola sempre, in quel che si chiama il bene e in quel che si chiama il male—che fa. E pensiamo che sarebbe assai arida ed oscura la vita, se un dolce sorriso, anche dopo l'inganno, e un dolce sguardo, anche dopo l'errore, non ne illuminassero gli orizzonti. Catullo e De Musset sono due grandi poeti d'amore, perchè sono due amanti sinceri, e nella loro sincerità confessano tutta la loro debolezza di fronte alla donna, e non si vergognano, innanzi al mondo, di piegar l'animo e di assoggettar la mente all'infinito incanto e all'infinita brama dell'amore. Così è. E così sarà. Così sarà, fin che la carne umana non sarà convertita in polvere, e sotto le rose del paganesimo o le spine del cristianesimo non cercherà la gioia nella lotta, e la calma nella soddisfazione del piacere.

Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore
Aprés avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse aprés avoir aimé.

È il destino degli uomini. E specialmente di quelli che hanno un maggior grado di calore animale nel sangue, una maggior somma di raggi fosforici nella fantasia, e si chiamano poeti!

IL ROMANZO ITALIANO

Il romanzo italiano non è più una malinconica aspirazione nazionale, come da parecchi secoli è il teatro; ma è una viva e fiorente realtà, che ormai s'impone, in tutta Europa, all'attenzione del pubblico ed all'esame della critica. Vi è il romanzo francese; vi è il romanzo inglese; vi è il romanzo russo; e vi è anche il romanzo italiano — a cui danno varietà di carattere e ampiezza di contenuto scrittori di Sicilia e del Piemonte, di Napoli e del Veneto, dell'Abruzzo e di Genova: Verga, D'Annunzio, Capuana, Matilde Serao, Fogazzaro, Barrili. Romanzi che noi non leggiamo più, come *L'Olmo e l'edera*, sono risuscitati in onore e tradotti in Francia con grande diletto del pubblico; romanzi che, come *Mastro don Gesualdo*, noi abbiamo avuto il cattivo gusto di trovare poco divertenti, sono stimati, nel paese di Balzac, e collocati fra i capolavori del metodo naturalista; romanzi come *Malombra* e il *Paese di Cuccagna*, commovono e destano ammirazione; romanzi, in fine, come *Il Piacere*, come *L'Innocente*, come *Il Trionfo della morte*, diventano veri e propri breviari dello spirito, esercitano vera e propria dittatura sulla fantasia

e sul sentimento del lettore moderno. Il romanzo italiano è nato, si può dire, all'ombra di quello francese; ma, subito fatto adulto, è uscito dall'ombra, è vissuto e vive nella sua luce, con fisionomia tutta sua, di sua real forza e valore, rappresentando un modello di perfezione di fronte alle forme e alle formule da cui procede; sì che, ripigliando, con le debite distanze e le debite proporzioni s'intende, il paragone con cui il D'Ancona chiude il suo studio sui precursori di Dante, si può ancora una volta dire che i nostri scrittori di romanzo somiglino « a quegli antichi maestri dell'arte di Calimala, che ricevevano grezzi i panni da ogni parte del mondo e colla sottile industria li trasformavano talmente, che il mondo da loro li ripigliava più belli, più decorosi e più pregiati ».

Il romanzo italiano è sempre nato dalla fermentazione degli elementi letterari accumulati di altri paesi. *I Promessi sposi,* romanzo classico, non hanno una tradizione nazionale, come non la ha l'*Orlando Furioso ;* e come il meraviglioso poema dell'Ariosto discende, e li contiene tutti, fusi ed elevati alla più alta temperatura poetica, dalle canzoni di gesta e dai romanzi cavallereschi di Francia e d'Inghilterra; così il romanzo di Alessandro Manzoni dai romanzi di Francia e di Inghilterra trae le sue origini, se non la sua struttura. Strana natura dell'ingegno italiano! Esso ha lunghi sonni, durante i quali altri ingegni, di altri paesi, lavorano per lui, e profonde lacune, che altri per lui si affrettano a colmare; ma quando, a una certa ora matura, si sveglia con un capola-

voro, si ricollega immediatamente, senza sforzi, alla storia ideale delle altre nazioni. Prima di arrivare a Onorato Balzac, i Francesi hanno avuto bisogno di due secoli di prove e di riprove, a cominciare da un altro Onorato, Onorato d'Urfé, marchese di Valromey e barone di Vizien-le-Grand, e scendere giù giù per Gomberville e Scarron, La Calprenède e Furetière, fino a M.lle Scudèri e Courtils de Saudras, e Sorel e Le Sage, attraverso tutti i campi del romanzo di passione e di costumi, del romanzo storico e di avventura, dall'*Astrée* a *Polexandre*, dal *Berger extravagant* a *Faramond*, dalla *Princesse de Cléves* alle *Mémoires de d'Artagnan*, da *Radagune* a *Gil Blas*. Noi, invece, non abbiamo avuto bisogno di tutta questa preparazione. Un bel giorno abbiamo aperti gli occhi, sui campi lombardi, al sole più che di una vittoria, di un miracolo: *I Promessi sposi*. Abbiamo aperti gli occhi, ma gli abbiamo anche subito richiusi. Ed è naturale. Perchè i miracoli non si ripetono, e la vita letteraria, come la vita animale, per crescere e progredire, ha bisogno di svolgersi lentamente e organicamente. Questo svolgimento organico è mancato al romanzo italiano, com'era prima mancata la nazionale preparazione. Perchè i *Marco Visconti*, le *Angiole Marie*, le *Margherite Pusterle*, corteggianti i *Promessi sposi*, meritano appena di essere ricordati, come imitazioni, come effetti immediati del movimento che produce sempre attorno a sè un'o-

pera e un uomo, che interessi lo spirito e la coltura della sua generazione.

Del resto, se è vero che il romanzo italiano non ha avuto lo svolgimento organico che era lecito aspettarsi dopo i *Promessi sposi*, non è però men vero che l'ingegno degli Italiani cominciò da allora ad affaticarsi attorno a questa novella forma d'arte, e a tentarla sotto tutti gli aspetti, e, anche, con le migliori intenzioni: politiche, patriottiche, morali, religiose. Pur troppo, di tutto il lavoro di mezzo secolo non son rimaste che le intenzioni. Ma a noi, cui fin dagli albori della nostra storia letteraria, fin dalle prime esplicazioni delle nostre forme artistiche, non arrise nei secoli altro sogno e altro ideale letterario e politico, che l'unità della patria, a noi bastavano le intenzioni per fare l'opera d'arte. E se financo i gesuiti scendevano in campo a difendere il papa e la reazione coi romanzi del padre Bresciani, era naturale che, altrimenti armati, scendessero in campo a difendere la rivoluzione e a popolarizzare le aspirazioni e i sentimenti dei liberali, anche il Guerrazzi e il d'Azeglio. E poichè, allora, il vero romanzo — che è poi il romanzo della patria — era nelle intenzioni, non facciamo rimprovero a quei valorosi combattenti se non ci hanno dato opere d'arte che valgano le loro stesse intenzioni; perchè alla fine, hanno contribuito a darci qualcosa di più o di meglio, che non una emozione estetica o una illusione sentimentale: la coscienza della patria.

Tuttavia, se ben guardiamo anche nella produzione arruffata degli scrittori di romanzi che non hanno avuto l'onore di salire fino alle supreme altezze dell'arte, — e non contando il Rufini, squisito scrittore italiano che, per la lingua che adoperò, appartiene alla letteratura inglese — un certo movimento, sia pure incomposto, per arrivare a rendere nel romanzo la realtà della vita senza preoccupazioni, o di ordine politico o di ordine morale, si può facilmente scoprire. Poveró Mastriani! Che cosa gli è mancato per diventare lo Zola italiano? L'arte certamente; ma anche la tradizione. Egli è vero, non era un artefice della prosa, non era uno stilista, com'è necessario che lo scrittore sia, per dare all'opera sua un'impronta personale; ma non è men vero che non aveva neppure dietro di sè duecento anni di storia di romanzo, e, sintesi della storia e del suo tempo, Onorato di Balzac. Ma egli, il povero scrittore napoletano, l'infaticabile lavoratore di tutti i giorni, egli aveva compreso che per fare il romanzo di una classe sociale bisogna accostarsi ad essa, scendere fino ad essa, studiarla, sentirla e forse anche amarla; egli aveva compreso che il romanzo bisogna sia colto sul vivo, nell'ambiente, nello spirito, nelle tendenze, nella vita materiale e morale delle persone che si vogliono rappresentare: e poichè vedeva e comprendeva e sentiva e amava il *popolino* napoletano, di questo fece il romanzo, e delle sue passioni e dei suoi pregiudizi,

dei suoi odi e dei suoi amori; e più d' una delle sue pagine ha veramente quell' *odor di popolo* che con ragione Emilio Zola vanta di aver saputo dare alle più forti e più possenti pagine dell' *Assommoir*. Ma, ripeto, i miracoli non si rinnovano; e se, senza tradizione, Alessandro Manzoni potè dare un capolavoro; senza tradizione, e senza educazione filosofica, letteraria, scientifica, il povero Mastriani non poteva esser condannato che a dimostrare una volta di più quella grande verità non solo letteraria ma umana: che l'arte, cioè, non può essere improvvisazione. La fretta, la miseria, la fame hanno fatto del Mastriani più uno schiavo che un signore della penna. Ma, dopo tutto, è giustizia ricordare che quello schiavo dissodò quasi tutto il terreno della vita napoletana, e trasse il romanzo dal casotto del portinaio, dalla bettola, dal carcere, dal teatro, dalla via, dalla piazza, dal caffè, dalla campagna, dalla marina; trasse il romanzo dall' onestà, dalla bontà, dalla ferocia, dalla fede, dalla politica, dalla illusione fantastica, da tutte le passioni e i sentimenti del popolo. Egli fu in arte un improvvisatore, è vero; ma non è men vero che fu anche un osservatore nella vita. E sarebbe ingratitudine dimenticarlo.

Coscienti dell'opera loro e dei mezzi meglio atti a produrla, furono i romanzieri italiani venuti su dopo il 70, sulle orme dei romanzieri francesi, o autonomi: il Verga, il Capuana, il Fogazzaro, la Serao, il D'Annunzio.

*
* *

Non più preoccupati da intenzioni, diciamo così, militari, non più costretti dalle necessità veramente urgenti e severe della libertà e della unità della patria, i nostri scrittori cominciarono sul serio a studiare *l'arte per l'arte*, l'arte in sè, come scopo non come mezzo, come soddisfazione di bisogni estetici e rappresentazione di realità umane, non come soddisfazione di bisogni politici e rappresentazione di diritti storici e di storiche speranze. E, poichè rifare la via che gli altri avevano già battuta era fatica inutile e pazza, cominciarono a muovere dal limite ove gli altri erano arrivati; e poichè il limite di gloria del romanzo era quello dei francesi, ai francesi si volsero per chiedere consiglio ed esperienza. Il naturalismo francese fu la scuola del romanzo italiano.

Certo, il naturalismo è oggi passato di moda. Ma l'opera di Zola produsse tutti i suoi effetti.— Estirpato nei tipi artistici il cancro del libero arbitrio; eliminato il vecchio pregiudizio della psicologia classica consistente nella lotta tra la volontà e la passione, con predominio sempre di quella; squarciata la favola della moralità sentimentale entro la quale vagava, esule involontario, il carattere dell'individuo; Zola si assunse un ingrato, ma necessario lavoro, tentando di mostrare e descrivere insieme con la funzione l'organo, insieme con la passione l'istinto, in-

sieme con l'anima il senso; cercando di arrivare alle fonti, di scoprire le origini fisiche di tutte le manifestazioni del sentimento, di sorprendere quasi il punto e l'attimo in cui vibrano i secreti movimenti della vita. Che importa che l'amore non si presenti ai suoi occhi che come un tirannico bisogno dell'organismo nell'accoppiamento? la donna non si presenti che come una bestia sporca e ripugnante, abile solo alla fecondazione? che importa che egli acquisti odio, disprezzo od orrore per le tristi realtà e verità che descrive o dimostra? Egli compie l'opera sua, spietatamente; egli sfronda le illusioni della retorica sentimentale. Egli trionfa pel metodo, più che pei risultati. I suoi tipi non sono mai *veri,* ma *vera* si palesa la funzione dei loro organismi. Già, Zola non crea mai tipi, ma rappresenta per mezzo di gruppi di individui, classi di vizi, in modo da dare più che la *sensazione* di un fatto, la *sensazione* di una serie di fatalità; e a questi gruppi di individui e classi di vizi dà l'ambiente *proprio,* necessario e proporzionato alla loro *entità* morale e sociale. Così i borghesi del *Pot-Bouille* hanno la casa di via Choiseul, dove si corrompono e si disfanno a vicenda; gli ubriachi dell'*Assommoir* hanno la taverna del *père Colombe;* i grassi del *Ventre de Paris,* hanno l'ambito immenso delle Halles, dove perdono quel che loro resta di umano per diventar cose, e nient'altro che cose; nella *Bête humaine,* vi è la locomotiva, quasi, a me pare, la raffigurazione sensibile dell'anima

umana che corre faticosamente di stazione in stazione, finchè la forza direttiva la governa e la domina, e si perde paurosamente nelle oscure lontananze, nell'ignoto, quando, sparita la forza direttiva, rimane in balia dell'istinto. Strana fusione di realtà e di fantasia, di verità e di sogno! Strana sproporzione tra gli individui descritti e le cose! Zola non vede, e non vediamo noi, che *solo* il sentimento e *solo* il carattere che vuol rappresentare; e spoglia, spoglia, fino a tagliar loro la pelle, i suoi personaggi, per semplificarli, per ridurli alla loro più elementare espressione; come colui che volendo mostrare un serpe, mostri solo il dente che contiene il veleno; e nello stesso tempo eleva le azioni dell'individuo e l'ambiente in cui l'individuo agisce fino alle più ampie astrazioni, fino alle più ampie sintesi simboliche, come la locomotiva nella *Bête humaine,* il Paradou nella *Faute de l'Abé.* Esagerazioni, come ognuno vede, derivanti dal carattere unilaterale dell'uomo, oltre che dello scrittore.

Ma da queste esagerazioni, gli scrittori italiani, aiutati dal loro naturale buon senso e da un senso squisito della misura, seppero tenersi lontani, contentandosi di derivare e ritenere solo il criterio di semplificazione naturalista che rende più agevole e sicura la rappresentazione della vita in tutte le varie sue forme, e dell'ambiente nelle sue varie relazioni con la vita degli individui e dei gruppi umani.

Zola sbandò la tentazione romantica che oppri-

344809B

meva lo spirito dei nostri scrittori di romanzo, con le sue vecchie antitesi sentimentali e sociali. Io non mi fermo naturalmente alle manifestazioni minori o insignificanti, che, o non hanno portato nessun contributo al contenuto della nostra arte, o non ne hanno fatto progredire la forma; e solo di passaggio ricordo la strana efflorescenza dei romanzi di Cesare Tronconi, un *giacobino letterario* come fu chiamato, mi pare dal Rod, che nelle torbide e rumorose pagine di *Passione maledetta* e di *Madri per ridere* è lieto di far passare fiamme di ribellioni e ruggiti di proteste, più che di rappresentare o analizzare costumi e sentimenti umani. Ma valgono i suoi romanzi in quanto dimostrano un nuovo modo di concepire i problemi della vita, diverso da quello manzoniano, derivato dalle opere di Victor Hugo e di Dumas figlio. Dumas figlio fu un gran fascinatore degli spiriti italiani, fino a quando l' arte di Zola non spiegò le sue bandiere vittoriose. Anche il Verga nei suoi primi romanzi si era mostrato un docile e appassionato imitatore dell'arte romantico-aristocratica dell'autore della *Dame aux camelias*, e anche dell'autore di *Monsieur de Camors*. Ma, convertito in seguito dalla nuova formula, e trasformatosi radicalmente, egli divenne il più severo, il più rigido, il più forte fra quanti italiani abbiano piegato la mente al romanzo naturalista. Già, il Capuana stesso, che ne fu l'evangelista, nei molti suoi articoli sulla *Vita dei campi* e sui *Malavoglia*, riconosce, senza ge-

losia, la superiorità degli effetti ottenuti dal suo amico nell'applicazione del nuovo metodo. E in verità, se i *Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo* sembrano agli appassionati lettori di romanzi di appendice, troppo intensi e troppo fastidiosi alla lettura, per mio conto confesso, che a me sembrano mirabili in tutto e per tutto. Io non credo vi sia un romanzo più *impersonale* dei *Malavoglia*. L'autore si è sottratto interamente dal libro. Restano in azione i personaggi, soli. O meglio, le persone, che vedono coi loro propri occhi, pensano col loro proprio cervello, parlano con la propria loro lingua di pescatori, senza che mai l'occhio, il cervello la parola dello scrittore supplisca alle deficienze. Il grado di coscienza si eleva nel mondo del *Mastro don Gesualdo*, e con la coscienza dei personaggi, anche l'arte del Verga. Io vorrei che quel romanzo servisse di esempio e di scorta agli scrittori che aspirano all'esattezza della osservazione rappresentata. Sono cinquecento ventisette pagine fitte quelle del *Mastro don Gesualdo;* e in ognuna di esse è tanta freschezza di osservazione, tanta densità di sentimento, tanta vivacità di rappresentazione! Esse narrano la storia intima delle agitazioni di un intero paesello siciliano, nel rinnovarsi delle fortune e dei dominî: una storia, che è di quel paesello, non solo, ma di tutti i paesi ove l'invidia, la superbia, la vanità, la lussuria muovono i cuori e ammorbano la vita. Nel mondo imaginato dal Verga si aggirano cinquanta

tipi diversi, cinquanta caratteri, cinquanta forze repellenti, cinquanta sentimenti nemici. E ogni tipo ha il suo segno esclusivo, particolare; ogni carattere ha la sua fatalità; ogni forza il suo raggio di espansione, esattamente determinato, matematicamente calcolato; ogni sentimento è sorpreso alle sue origini, descritto nei suoi effetti immediati e indeclinabili. Nel mezzo di questo mondo sta, piantato solidamente, *Mastro don Gesualdo*, il manuale, l'operaio che a furia di stenti, di fatiche, di sudori, di furberia e di ambizione, si leva su, e conquista mano a mano, la sua nuova posizione, e attira a sè tutte le correnti della produzione, e raccoglie nel suo pugno tutte le fila della ricchezza dei suoi compaesani. Attorno a *Mastro don Gesualdo* fioriscono gli scrocconi, gli sfruttatori, i malcontenti, gli sprezzanti, i petulanti, i perturbatori, i sobillatori; tutti maligni, tutti crudeli, tutti feroci: e non è fedele che l'antica serva, la compagna e la consolatrice della prima vita laboriosa e stentata di lui — e la moglie, spinta nelle sue braccia da una sventura d'amore, e riconoscente, nel segreto dell'anima, del bene ch' ei le ha fatto. In tutto il romanzo grava un'aria di tristezza e di dolore, che atterrisce: e la tristezza e il dolore non sono mai espressi dall'autore, ma vengon su dalle cose e dagli uomini, naturalmente, come l'aroma proprio dei fiori. Non vi sono digressioni, non esuberanze, mai; ma una sobrietà severa, e qualche volta aspra. Il vecchio

palazzo dei Trao, dai muri rotti, scalcinati, corrosi, dalle finestre sgangherate e senza vetri, dallo stemma logoro, scantonato e appeso a un uncino arrugginito, il vecchio palazzo dove Don Ferdinando e Don Diego finiscono, cupamente, di fame e di freddo, sfogliando le antiche carte di famiglia, nella speranza che anco una volta ritornerà ad essa l'antica ricchezza e l'antico splendore — il vecchio palazzo dei Trao, donde pure esce Bianca, la moglie, non si apre sulla fortuna di *Mastro don Gesualdo*. Ma si aprono invece le porte della casa di Nanni l'Orbo, lo scroccone che specula sulla propria vergogna famigliare, e minaccia e impone al suo nuovo benefattore e antico amante della moglie, e ottiene tutto e ingrassa. Anche il padre, anche i fratelli, anche la sorella di *Mastro don Gesualdo* sono crudeli verso di lui: e non lo lasciano mai in pace; e non desistono mai dalle loro querimonie, neppur nei giorni festosi del matrimonio, e neppure in quelli dolorosi dell'epidemia colerica; e quando la rivoluzione infierisce contro la casa di lui, aizzano anche il popolo e gridano primi: A morte! — Nessuna gioia deve godere quell'uomo! Tutti lo insidiano, nella persona, negli averi, nella famiglia. Don Nini Rubiera, il baronello, gli aveva anticipatamente sacrificata la moglie, Bianca; e il piccolo La Gurna sacrificherà la figlia, Isabella. E così dovrà infine essere condannato a morire, lontano dalla sua casa e dalla sua roba, coll'anima amareggiata, dopo d'es-

sersi fatto spogliare da tutti, dopo di aver cercato di proteggere e di beneficare: senza conforti, senza affetti, sentendosi fino all'ultimo momento separato dalla figlia da una linea di sangue che non era suo — il sangue dei Trao, i nobili coi quali si era voluto imparentare, ma non era potuto riuscire a fondersi e formare una famiglia sola. Sul letto di morte raccomanda alla figlia, alla duchessa di Leyra, ch'era in pena d'amore, un legato a favore di persone verso cui aveva degli obblighi. — « Lo farai, eh? lo farai?... « anche se tuo marito non volesse... — Le prese le « tempia fra le mani, e le sollevò il viso per leg- « gerle negli occhi se l'avrebbe udito, per farle in- « tendere che gli premeva proprio, e che ci aveva « quel secreto nel cuore. E mentre la guardava a « quel modo, gli parve di scorgere anche lui quel- « l'altro secreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo « agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre « cose, voleva farle altre domande... Ma ella chinava « il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostile « dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiuden- « dosi in sè; superba, coi suoi guai e il suo segreto. « E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era « Trao, diffidente, ostile, d'un'altra pasta. Allentò le « braccia e non aggiunse altro. » — D'un'altra pasta! — Storia tragica, che rappresenta lo sforzo inane di una classe sociale che vorrebbe confondersi con un'altra più alta, e non può: e deve restare quella che è — come l'altra deve perire in sè e finire misera-

mente nel sogno della sua antica grandezza. Storia tragica, scritta con una finezza, una penetrazione, una intensità, di parola e di sentimento,—che spesso diventa semplicità biblica.

Con questo *Mastro don Gesualdo,* il romanzo italiano entra a piene vele nel gran regno della verità umana. So bene che ad esso qualcosa manca, e qualcosa sovrabbonda; so che, per un preconcetto teorico assolutamente detestabile, la lingua perde il suo carattere nazionale e la grammatica le sue leggi universali; ma, a parte questi errori attraverso i quali il Verga ha creduto di poter meglio far rilucere la coscienza del suo mondo marinaro e paesano, errori nei quali mi auguro egli non voglia oltre insistere; io oso affermare che nessun romanzo di Zola contiene una così vasta e profonda messe di osservazioni, di ordine morale e sociale, quanta ne contiene questo romanzo, e l'altro *I Malavoglia.* Non era possibile studiare con maggiore acume, intendere con maggior discernimento, raccogliere con maggiore scienza tutti gli elementi, fino i più minuti e i più invisibili, che formano la vita interiore ed esteriore della classe popolare e della classe borghese di provincia. Sono più che osservazioni, scoperte; più che intuizioni, vere e proprie constatazioni anatomiche e psicologiche; l'analisi veramente ricrea l'individuo e la classe, dall' istinto all'idea, dalla passione all'interesse. Ed è vero peccato che, tutto preso e innamorato dei risultati di questo suo

studio, il Verga abbia agito, nella ricostruzione, forse più da archivista che da artista, scrupoloso di tutti i particolari, quasi temendo un sacrilegio nel dimenticarne uno o sopprimerlo. Se egli avesse avuto la forza di amputare qua e là, di non fermarsi troppo per via, di correre più spedito di raccogliere e sintetizzare più rapidamente in molte parti, senza dubbio egli avrebbe dato il vero tipo del romanzo realista, il vero capolavoro della letteratura non italiana soltanto, ma, poichè l'arte ormai ha larghezze cosmopolite, il vero capolavoro del romanzo moderno.

L'opera del Verga fu preceduta e seguita, oltre che da un romanzo, che suscitò infinite discussioni, *Giacinta*, da una serie di illustrazioni critiche, di Luigi Capuana. Fin da quando, a Firenze, combatteva liberamente tutta la produzione maccaronica del pseudo teatro nazionale, il Capuana rivelò una dirittura di mente e una cultura artistica, superiori, e anche una superiore fermezza nell'insistere e nel combattere per le sue idee, contro tutte le insidie e le ostilità partigiane. Come contro la tronfia vanità del teatro nazionale, così egli combattè a lunghe giornate, a favore del naturalismo francese, pur non legandosi ad esso, ma con tutta indipendenza trasvolando anzi da un genere all'altro, secondo la sua varia natura lo portava e il vario argomento consigliava. In questo senso si può dire che il Capuana sia un eclettico e con sorprendente agilità

passi dal dramma all'idillio, dalla favola al romanzo, dalla novella sentimentale alla novella umoristica, come nelle *Paesane* e nelle *Nuove paesane*, che contengono davvero dei piccoli capolavori. Ma egli s'impose con *Giacinta*.

Che cosa era questo romanzo? Un cinematografo, in cui i personaggi erano rappresentati nel pieno delle loro azioni e dei loro caratteri. Si gridò subito allo scandalo! Giacinta, il marito, l'amante, erano fotografie colte sul vivo; financo lo sfondo del romanzo, il paesaggio pareva fotografato: più in là non era possibile andare! Ma se il contenuto parve fotografico, la forma fu dichiarata coscienziosamente artistica. La forma salvò l'autore, e l'opera superò lo scandalo suscitato. Dopo *Giacinta*, quasi per raddrizzare il ramo della pubblica opinione contorto, il Capuana pubblicò *Profumo*, un romanzo mite e triste. In qual segreta parte del cuore, in qual remoto angolo della fantasia ha il Capuana trovato la vena di tanta tristezza? Il romanzo è puro come un'ostia, e con esso l'autore è riuscito a far dimenticare le polemiche della *Giacinta*, e mostrare che egli non si compiace di soggetti, come dicono, immorali, ma sceglie i tipi che lo studio della vita gli presenta come, a suo giudizio, più interessanti per l'arte. si svolge tutto nell'intimo mondo della coscienza senza ostentate combinazioni di effetti teatrali. Sono due anime in pena: l'una ammalata, indebolita, in perpetua agonia, per mancanza d'aria e di luce,

quasi putrefatta nel piccolo ambiente in cui si è chiusa dei suoi pregiudizi e dei suoi dolori, e moventesi solo per forza di ricordi, che sono poi i ricordi di una distratta educazione famigliare, di cui si sente il tanfo nelle parole e nelle azioni, e di piccoli e miseri fatti insignificanti che acquistano, quanto più lontani nel tempo, tanto più valore terribile, straordinario; — l'altra, quella della donna, delicata e agitata, in un organismo isterico, che avrebbe bisogno, per salvarsi, di tuffarsi in un gran bagno di affetti umani, di essere vivificata da una larga corrente di passione, fuori della solitudine in cui è costretta, lontana dalle piccole miserie in cui è involta, in una festa continua di carezze e di baci. E queste due anime sono chiuse, per vivere — o piuttosto per morire — in un vecchio convento, trasformato in uffici d'agenzia delle imposte, con la chiesa a canto, e intorno e in fondo un giardino pieno di rose, e una selva piena di ombra e di mormorii. Il fiero naturalista si purifica, così, in un puro ambiente di sentimentalità: un ambiente che par fatto apposta per servire allo svolgimento di un romanzo di Fogazzaro. Il Capuana ha fatto di meglio, con gli ultimi suoi libri, specialmente con le *Paesane* e le *Nuove paesane,* nelle quali, ripeto, sono gruppi di novelle, degne di figurare con onore accanto alle pagine rappresentative più argute di Dickens e di Thackeray.

Altra natura, il Fogazzaro. Sentimentale, mistico,

credente, il Fogazzaro par che venga da un paese nordico, cogli occhi ancora coperti di nebbia, e l'anima ancora stupefatta al nuovo spettacolo del sole. I suoi romanzi, dove pur si combatte tanta vita sinceramente umana, par che si cullino tra cielo e terra, par che si aggirino in una trama d'incantesimi senza fine; e commuovono e attirano simpaticamente, con un fascino strano, da cui non è possibile liberarsi. Certo il seme della sua arte non fu sparso da mano latina, e la sua educazione par compiuta sotto i rami della Selva Nera, più che ai raggi del nostro sole, sotto l'azzurro del nostro cielo. *Malombra, Daniele Cortis, Il sogno del poeta*, a certo punto sembrano visioni più che rappresentazioni di vive realità umane; mentre in fondo in fondo, contengono gemme fiammanti di verità psicologiche e morali; *Piccolo mondo antico* è più ricco e più denso di *vita vissuta*. Ma poichè veri artisti bisogna accettarli quali sono; io non discuto quel che vi è di falso e di erroneo nella concezione della società e della vita di questo strano studioso; giacchè da quelle falsità e da quegli errori egli seppe derivare molta parte del fascino e della simpatia dei suoi libri. Forse, a me piace più come poeta che come prosatore. In *Valsolda,* per esempio, vi sono accenti nuovi e nuove forme, che meriterebbero di avere una maggiore irradiazione e di raccogliere maggiori consentimenti nel pubblico.

Il Fogazzaro è un solitario. Ma vivono nella gran

lotta della vita, ed efficacemente la rappresentano, due altri romanzieri italiani, Matilde Serao e Gabriele D'Annunzio.

Il D'Annunzio oltre che un'intelligenza fresca, giovine, nuova, portò nel romanzo italiano il benefizio della sua prosa. Incerta, fino a lui, la prosa del romanzo acquista con lui la vitalità che le mancava, la dignità nazionale che da molti non era curata, o non era creduta indispensabile. La prosa del D'Annunzio non si formò di un tratto, ma secondo che si allargava in lui il sentimento della vita: leggete la prefazione di *Giovanni Episcopo*. Nel *Piacere,* del resto, vi era ancora l'esuberanza quasi ingombrante della descrizione del mondo esteriore: i germi di *Terra Vergine* eran venuti tutti in fiore e n'era sorto un bosco intricato. Tra le fronde e sotto gli archi di quei rami facevano i loro nidi gli uccelli e gli amanti; ed era una incessante armonia di canti e di baci, un continuo fremito di abbracci e di voluttà. Il cuore e la fantasia dello scrittore rimanevano impigliati in mezzo a quel lussurioso bosco di prosa, perduti in mezzo a quella strana e paradossale produzione di vitalità animale e vegetale. Ma un artista come il D'Annunzio non poteva restar chiuso in quella elegante prigione. La sua attività di osservatore e di uomo moderno non poteva esaurirsi in quella affannosa ricerca di voluttà verbali e sensuali, oltre alle quali non è che l'esaurimento della vita e la dissoluzione dell'arte. Il suo spirito

non poteva naufragare in quel mare di colori e di profumi, in cui la sua prima giovinezza si era così largamente e allegramente sbizzarrita. L'arte e la vita hanno altre altezze a cui arrivare, altri ideali verso cui salire. Chiuso infatti il libro del *Piacere,* il D'Annunzio buttò la coppa soave e si aprì altre vie, e si assegnò altre fatiche.

Paragonare la sua prosa novella con quella sua primitiva, non è davvero possibile senza sorpresa e senza meraviglia. L'antico periodo carnoso e voluttuoso è diventato diritto e acuminato come una spada governata da un pugno abile e possente; e, così com'è, ricerca le più aspre verità psicologiche, tocca le più recondite fibre del cuore, arriva ai più fini misteri del sentimento. La forma, lo stile, il vocabolario sono assolutamente mutati: vi è ora nella parola e nella espressione la precisione e l'energia di una formola matematica, la sapienza e la saldezza di un temperamento che par siasi formato o trasformato in un teatro anatomico, la vibrazione nervosa di un poeta non avvezzo alla contemplazione e alla speculazione intellettuale soltanto, ma all'esperienza di tutti i fenomeni della vita. L'*Innocente* e *Le Vergini delle rocce* sono, sotto quest'aspetto, opere preziose.

E qui di passaggio, un'osservazione.

Se l'Italia — questa dolce Italia che troppe cose e troppi uomini abbandona alla volgarità dei mediocri, dei barbari suoi, non dovesse altro a Giosuè

Carducci, questo gli dovrebbe: l' educazione della prosa nazionale, per mezzo del precetto e per mezzo dell'esempio. La nostra prosa era ferro negli ultimi anni; e Carducci ne fece oro, e la piegò per l'offesa e la difesa, e la fece brillare in gloria nelle polemiche per l' arte e in quelle per la politica, mostrando che tutto si può e si deve dire in lingua italiana, dalla lode a Dio e all'eroe, al vituperio contro il ciarlatano e il malfattore. Quella prosa Gabriele d' Annunzio ora continua, naturalmente modificandola e adattandola ai bisogni della novella e del romanzo, e formandone uno strumento, che, meglio di qualunque altro straniero, riesce ormai ad esprimere le più delicate sottigliezze psicologiche e le più alte speculazioni intellettuali. Ah, so bene: vi saranno ancora di quelli che, vivacchiando di prosa straniera, non sanno imaginare che ve ne sia una italiana, più nobile, più bella, più ricca, più sicura e più completa di ogni altra; perchè oggi, come ai tempi di Dante, vi sono « li malvagi uomini che commendano lo volgare altrui e lo proprio dispregiano », gli « abbominevoli cattivi d'Italia, che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale, se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretrice di questi adulteri » — come è detto del *Convito*. Ma se questi *malvagi* e questi *abominevoli* e questi *adulteri* arrivino a vincere una volta la loro ritrosia, e andar oltre, per esempio, alle prime pagine delle *Vergini*, si accor-

geranno che Dante aveva ragione, che la nostra lingua è veramente il più prezioso strumento del pensiero e del sentimento; e ringrazieranno gli Dei che come nell'Isola di Lenno Filottete conservò l'arco e le frecce di Ercole, perchè un giorno potesse servire al figlio di Achille, così in un mite paese d'Abruzzo, nella religione della propria arte, nella solitudine del proprio lavoro—che val tanto più della solitudine teoretica dell'eroe delle *Vergini* stesse—un giovine poeta pensi a nobilitare e a rinverdire il patrio idioma, chi sa mai un giorno o l'altro possa servire a italiani che meglio di ora sappiano sentire e scrivere e parlare italiano, come pur troppo è difficile si constati che oggi avvenga nel libro e nel giornale, nella piazza e nel parlamento. Per opera del D'annunzio, il romanzo italiano ha finalmente anche la sua prosa.

Se D'Annunzio è uno stilista dell'arte; Matilde Serao è una stilista della vita.

Lord Byron odiava la donna scrittrice; il Veuillot la compativa; Schopenhauer la disprezzava; Féval la vilipendeva; Barbey d'Aurevilly la insultava; noi italiani non abbiamo un' opinione decisa sui varî giudizi di questi illustri scrittori; ma è certo che noi ammiriamo una donna, Matilde Serao, che infaticata produce contemporaneamente prosa di giornale e prosa di romanzi. Quanti uomini possono vantare una maggiore attività e una più larga produttività

di quella di lei? Dal *moscone* alla novella, dall'articolo al romanzo, Matilde Serao piega tutti i giorni alla fatica il suo ingegno e il suo spirito; e, malgrado la sua prosa senta qua e là, naturalmente, la fretta e l'occasione, pure essa è sempre efficace nutrizione del pubblico, non solo italiano, ma straniero, e vive col gusto e con la fantasia del pubblico, simpaticamente e generosamente. Mentre gli altri chiacchierano, discutono e bizantineggiano, ella scrive — ed è letta. E le appendini dei giornali inglesi, francesi, tedeschi e russi si onorano del suo nome, delle sue novelle e dei suoi romanzi.

La critica è facile; e senza molti sforzi essa potrebbe anche mostrarsi sdegnosa e severa contro molte pagine nei libri della scrittrice napoletana. Ma lo sdegno e la severità della critica non varrebbero a raffreddare di un grado il calore delle emozioni e delle commozioni che la scrittrice dà ai suoi lettori. Le ragioni del successo della Serao hanno radici ben più profonde e più sicure che non sian quelle della logica formale nella retorica letteraria. In tutte le opere di lei è una gran vibrazione di atomi uncinati che si afferrano al sentimento del pubblico, e non lo abbandonano fino a che la trama della novella o del romanzo non è interamente tessuta e ripiegata su se stessa, e l'illusione della favola e della descrizione non è interamente svanita od esaurita. Quanti sono gli impeccabili, che possano vantare questa intima forza, questa superior forza di attrazione e di conquista?

Il geniale mondo napoletano, ove la Serao fece la sua educazione e le sue prime prove letterarie, non esiste più. Ella ormai è una superstite, e accoglie nel suo ingegno, tutte svolte e completate, le buone e le cattive qualità, le forze e le debolezze di quegli artisti-giornalisti, in mezzo ai quali visse i primi suoi anni e lanciò la sua prima prosa. Il romanticismo italiano ebbe un magnifico tramonto di luce e di fiori nel giornalismo napoletano, dove arsero gli ultimi ingegni e le ultime anime sentimentali del periodo eroico. Da quel tramonto mosse la Serao, portandone sempre nell' anima il ricordo e l'emozione, e derivandone nelle sue opere la tenerezza e la tristezza. La letteratura francese la corresse, in certe parti; acuendole, con Zola, il senso della ricerca della verità e della naturalezza esteriore; raffinandole, con Daudet, la virtù dell'arte e del sentimento. Ma, dopo tutto e malgrado tutto, ella rimase napoletana sempre, di istinto, di fantasia, di sentimento, di arte, e la vita napoletana, in tutte le sue forme e in tutte le sue manifestazioni, ritrasse e descrisse. Non vi è angolo della strana città che ella non abbia illustrato; non vi è luce di cielo o sussurro di mare che non abbia fatto passare nella sua prosa. Ella riprese, da un punto di vista più geniale e più alto, l'opera di Mastriani, e dalle case e dagli affetti dei poveri, fino alle case e agli affetti della borghesia e dell'aristocrazia, descrisse il suo paese con coscienza e con passione.

Ma della borghesia, in special modo, ella vide, comprese e rese splendidamente i lati più caratteristici dell' educazione, delle abitudini e dei sentimenti. Io non ho letto. nella letteratura italiana degli ultimi anni, niente di più efficace e di più umano, di più fotografico e di più intimo, che certi capitoli della *Fanciulla*, quello specialmente ove è descritta la preparazione di una festa da ballo, nella casa di una famiglia borghese, povera fino all'osso, ma pomposa di vanità, gonfia di tutte le superbie e le pretensioni mondane di chi vive della propria fantasia e dei propri sogni insoddisfatti. Io vedo ancora, nel ripensarci, le malinconiche stanze a pena a pena richiarate da poche fiammelle; l'ispido divano disteso come un morto ai piedi della parete di fondo; le sedie di paglia allineate, come coscritti, nel vuoto delle stanze; la moglie e le figlie affaticate fino all' ultimo momento a rattoppare le vesti e a pettinarsi le teste oleate. Sono pagine possenti di osservazione, di dolore, di stile; sobrie, sopratutto, della severa sobrietà che è prodotta dalla coscienza artistica quando è veramente satura del soggetto che tratta e dei sentimenti che il soggetto vivificano, e, dalla tristezza infinita di cui sono piene, sprizzanti il più fine *humour* di cui l'anima italiana sia capace.

Scrivevo qualche anno addietro, a proposito del *Castigo:* « Manca alla signora Serao la conoscenza esatta degli elementi che costituiscono la vita e il tormento delle classi povere, e manca la penetrazione necessaria per intendere i motivi che produ-

cono il piacere e il dolore nella classe alta; e però nei suoi lavori che trattano di questa o di quella classe, vi è qualcosa di più o di meno, una troppo colorita irradiazione del soggetto o una troppo torbida concentrazione: un'esagerazione, in ogni caso, nella linea o nel tocco, della quale la nostra scrittrice bisognerà che si corregga ».— Ebbene, queste osservazioni non potrebbero più essere ripetute dopo l'ultimo suo romanzo: la *Ballerina;* nel quale l'arte della signora Serao appare monda di ogni brillante vegetazione parassitaria, semplice, diritta, penetrante come lo spirito di bontà che la muove e il sentimento di pietà che la commuove. Gli *umili* hanno anch'essi in quest'arte una severa scrutatrice e una gentile rivelatrice degli oscuri travagli dell' anima e degli oscuri destini di lor vita.

La figura di Carmela Minino, della *Ballerina,* si mostra fin dalla prima pagina, fin dalle prime parole anzi, in tutta la sua realtà e la sua interezza. « Carmela Minino, in piedi, presso il cassettone, macchinalmente, contò ancora una volta il denaro che teneva chiuso nello sdrucito piccolo portafoglio, e vi trovò sempre le medesime diciotto lire, in biglietti da cinque e da una lira che vi erano il giorno prima e la settimana prima ». E quale la vediamo in questa, tale la ritroveremo nell' ultima pagina. In questa, cerca nello sdrucito portafoglio il denaro per comprare e portare una corona di fiori freschi, per la sua benefattrice, a Poggioreale il giorno dei morti. Nell' ultima cerca nello stesso portafoglio il

denaro, per pagare il cocchiere che la conduce, il portiere e il cameriere che l'accompagnano nella povera stanza dell' *Hôtel Suisse*, dove Ferdinando Terzi, il suo amore ideale, si è ucciso.

La vita intima di questa misera creatura si svolge fra due sentimenti inappagabili: un sentimento di solitaria gratitudine verso la grande ballerina, Amina Boschetti che la protesse fanciulla; e un sentimento d'amore, chiuso, celato, soffocato nel più profondo del cuore, per uno dei più belli e fortunati giovinotti dell'aristocrazia, sul quale gli parrebbe ridicolo il solo pensare di levare gli occhi, lei brutta, inelegante, senza audacie e senza vesti, senza felicità per sè e senza attrattive per gli altri! Ogni classe sociale ha i suoi paria, ogni mestiere ha i suoi reietti; così la classe delle ballerine ha le sue donnine brutte, che non hanno la speranza di diventar belle neppure coi più ardui mezzi della *toilette* o della tavolozza, e non hanno nessuna forza di divincolarsi dai pregiudizi e dalle viltà di schiave in cui la loro condizione le tiene fin dalla nascita, neppure per tentare una *piroetta* più slanciata che dalla terza fila le porti alla seconda, se non alla prima. Carmela Minino vede tutto quello che hanno o si permettono le altre sue compagne: le libertà che si pigliano sul palcoscenico, incuranti delle multe che pagano i loro amanti, le maglie di seta di cui fanno sfoggio nel camerino e i gioielli di cui fanno sfoggio nelle vie, i sorrisi che prodigano dalla ribalta e gli amori che accendono dovunque; e pa-

ragonando sè alle altre e confrontando la sua con la sorte delle altre, sente il suo cuore impicciolirsi ogni giorno più e ogni giorno più restringersi la sua vita. E la tragedia di questa vita è narrata in tutti i suoi miseri particolari, logicamente e malinconicamente.

La signora Serao ha le più alte qualità per fare il romanzo di costume. Ella riesce splendidamente nel raccogliere, nell'interpretare, nel coordinare e nel lumeggiare i caratteri generici di un dato nucleo di persone che vivano, pensino e sentano in uno stesso modo; ma non ha la costanza e la forza di tenersi stretta allo studio di un carattere speciale, di una persona, di un tipo. Quando si trova di fronte al coro, dimentica se stessa, e vede tutto degli altri, e tutto comprende, dal muovere degli occhi al muovere del pensiero, e non è segno visibile o invisibile della fisionomia e dell'anima che non percepisca o indovini. Quando invece si trova di fronte all'individuo, non può a meno di compenetrarsene e di dargli i suoi gusti, le sue sentimentalità e financo le sue energie poetiche. La *Ballerina* è la prima eccezione a questa regola. Ed è a sperare che sia la prima di una lunga serie.

*
* *

Io chiudo questa rapida cronaca del romanzo italiano, con un augurio.

La formula, se non il romanzo naturalista, ha dato

tutti i suoi frutti. Non è possibile che l'uomo moderno, tormentato e sconvolto dalle febbri più torride, dai vizi più strani, dalle nevrosi più acute, dai sistemi filosofici più complicati, dalle aspirazioni politiche più sconfinate, sì contenti di restar chiuso in quella. D'altra parte, gl'*intellettuali,* con Bourget alla testa, sono diventati dei casisti uggiosi e pesanti, dei moralisti vani e inconcludenti. Fra gli uni e gli altri vi è posto ancora per nuovi scrittori più temperati ed equilibrati; tra l'una forma e l'altra di romanzo, vi è posto ancora per una nuova forma più corretta e più completa, meno unilaterale e scolastica: una forma ricca delle esperienze dei *naturalisti* e degli *intellettuali*, e lontana nello stesso tempo dalle esagerazioni di questi e di quelli: una forma, insomma, nella quale l'uomo coi suoi vizi e le sue virtù, la vita con le sue lotte e le sue conquiste, possano entrare sicuramente e sicuramente esplicarsi. Nella patria di Manzoni, nella patria, cioè, dello scrittore più equilibrato che la storia del romanzo ricordi, dello scrittore che dell' arte aveva fatto la più pura e la più alta espressione della ragione umana, la nuova forma del romanzo, che a me pare prossima ad apparire e trionfare, non è difficile sperare che trovi la matrice più propria e più feconda. E mi auguro che questa volta, la nuova forma non si riveli in un solo romanzo, ma in un ampio ciclo di romanzi che comprenda tutte le espressioni della vita, tutte le varietà del carattere e delle passioni degli uomini.

REAZIONE DI RAZZA

(Bourget — D' Annunzio — Barrès)

Il dilettantismo si è forse spento con la grande e soave intelligenza ironica di Ernesto Renan? Certo, dopo la morte del filosofo d'Is, il movimento si è arrestato e han levato il volo le proteste. Più radicale di tutte, quella di Paolo Bourget, che pure era stato l'elegante evangelista della scuola.

Poeta, critico, romanziere, l'autore degli *Aveux*, degli *Essais de psychologie contemporaine*, di *Cosmopolis*, si nutrì della filosofia di Sthendhal, di Schopenhauer, di Renan, e, uomo di studi e uomo di viaggi al tempo stesso, praticò nel pensiero e nella vita i precetti e i consigli di quei grandi maestri. Aiutato dalla sua natura, sentimentale e meditativa insieme, divenne anche lui un terribile analista, uno dei profondi scrutatori della vita interiore dell'individuo, straordinariamente raffinato nel comprendere e sorprendere alle origini e nel loro sviluppo e nelle deviazioni i sentimenti e le passioni umane, e, per effetto della sua coltura varia ed elegante, se non esuberante, è arrivato a penetrare e a giustificare simpaticamente le più contradittorie teorie scienti-

fiche e le più opposte tendenze letterarie ed artistiche. Noi dobbiamo principalmente alla sua squisita acutezza intellettuale e sentimentale la storia degli *stati d'anima,* — il Petrarca avrebbe detto *stati di cuore* — che formano il dilettantismo, e ch'egli colse dal profumo delle anime più intense e più sensibili che sian fiorite nel secolo. I due volumi di *Essais de psychologie contemporaine* sono, infatti, due preziosi iniziatori ai dolci misteri dello studio intimo della letteratura. Il pessimismo, il cosmopolitismo, il dilettantismo sono sorpresi nel momento tipico della loro gestazione e osservati e descritti in tutte le loro irradiazioni, da Leconte de Lisle a Tourguenieff, da Stendhal a Baudelaire, da Flaubert a Renan, dai Goncourt ad Amiel, e con matematica precisione formulati. Ma *Cosmopolis,* infine, è l'atto d'accusa di tutti questi procedimenti ideali e sentimentali: è la negazione di tutti i propositi anteriori. Il serpente finisce col mordersi la coda.

Prima di aprire gli occhi alla luce della cupola di San Pietro, Bourget confessava di tenerli chiusi — chiusi alle dure realtà della vita — contentandosi di essere, schopenhauereanamente, *un fiore che vuole ignorare il suo seme;* e alle questioni della vita confessava anche di contentarsi di dare *tantôt une réponse de douleur, tantôt une réponse de foi et d'espérance.* Perchè irrigidirsi in un sistema di idee e di sentimenti? Umilmente egli dichiarava che *de conclusion positive* non avrebbe saputo *en donner aucune;* perchè quello che si guadagna in unità, si perde di

interesse. Meglio dunque considerare l'universo *comme une énigme résolue en des sens divers par des hypothèses toutes légitimes et toutes insuffisantes.* Non solo; ma, a proposito del dilettantismo di Renan, egli rafforzava la sua tesi, dicendo che la simpatia non basta per arrivare a risolvere il problema, ma *il y faut un scepticisme raffiné, avec un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale.* — Ma con l'andare del tempo la parte morbida del suo temperamento dove il misticismo stava annidato, ebbe il sopravvento su quella puramente intellettuale e scientifica. Renan fu vinto da un Tolstoi innestato sul vecchio ramo romantico di Barbey d'Aurevilly. E lo spirito di Bourget piegò un po' troppo verso quel cattolicismo franco-russo che colorisce l'arte dei romanzieri pietisti della steppa e la poesia dei simbolisti parigini. Il moralista prese la mano all'esteta, e sullo scettico passò vittorioso il mistico. Le tracce di questo profondo lavorio polemico si vedono nel *Disciple*. Il dilettante, qui comincia a essere scontento di sè. Roberto Greslou, il discepolo del rigido filosofo positivista Adriano Sixte, nel fare l'analisi delle influenze che hanno avuto dominio sul suo spirito, condanna già il dilettantismo. « Io avevo subìto, fra le altre, quella dell'autore della *Vita di Gesù*. La magìa del suo stile, la grazia sovrana del suo dilettantismo, la languida poesia della sua pietosa empietà mi avevano sconvolto profondamente; ma io non ero per nulla

il figlio di un geometra, e *je n'avais pas été satisfait de ce q' il y a d'incertain, de nuancé jusqu'à l'à-peu-près, dans cet incomparable artiste* ». Il figlio del geometra dunque è già stanco d'idee vaghe e indeterminate; e chiede qualche cosa di preciso, di solido, di sicuro, in cui posare e riposare. E gli par di trovare questo *qualche cosa* nel materialismo. Ma il materialismo lo porta diritto al delitto.—*J'ai des remords quand les doctrines auxquelles je crois, les vérités que je sais, les convinctions qui forment l'essence même de mon intelligence me font considérer le remord comme la plus niaise des illusions.*—E quando finalmente Adriano Sixte si trova innanzi al cadavere del discepolo, un'onda di sentimento religioso lo invade, e l'antica preghiera dell'infanzia inconsciamente trionfa: *Pater noster...*

Siamo ancora all' *incosciente religioso*, che abbatte tutti i sistemi e tutte le teorie scientifiche moderne. Ma passando man mano per *Un coeur de femme* e *Terre promise*, arriveremo presto a *Cosmopolis,* dove il problema religioso è discusso in tutta la sua essenza, in tutta la sua estensione, ai piedi di Leone XIII trascinantesi stanco fra i roseti dei giardini vaticani, odorando una rosa. Vi era dunque il sentimento cristiano nel germe del dilettantismo?

***

Che cosa è — o meglio che cosa era — il dilettantismo?

Perseguitato dai creditori, infastidito della vita,

ma poco disposto a darsi la morte, in rotta con Dio e con gli uomini, Fantasio, nei suoi romantici sfoghi di malumore con l'amico Spark, dice, fra l'altro:— *Quelle misérable chose que l'homme!... Apprendre pour être peintre, apprendre pour être palefrenier, apprendre pour faire une omelette! Tiens, Spark, il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière et de me mettre à compter un, deux, troix, quatre, cinq, six, septe, et ainsi de suite jusq'au jour de la mort.* — E dice, dal suo punto di vista, e pel tempo in cui visse, anche molto bene. Egli è uno dei più simpatici tipi che si sian prodotti nella grande mascherata romantica; ma sarebbe stato violentemente fischiato, se avesse tentato di mostrarsi all'accademia dei *dilettanti*. Egli rappresenta la tendenza, il sentimento ed il carattere più opposti a quelli che formano l'essenza del dilettante. Non ha l'istinto della cultura, non ha il gusto del viaggiare, non ha il desiderio dell'esperienza, non ha l'interesse dell'osservazione, non ha la serenità del giudizio sugli uomini e sulle cose; non ha altro del dilettante che l'ozio, ma vuoto. Anche il dilettante sarebbe capace di aspettare la morte, seduto sul parapetto di un ponte — ma, non contando, uno, due, tre; sibbene con un libro in mano, dolcemente filosofando sulle esperienze altrui e su quelle proprie, con nelle orecchie e nell'anima la sonora carezza del fiume che si affretta a perdersi nelle amare acque del mare. Così la vita si affretta verso la morte.

Che cosa significa, dunque, che cosa contiene,

a che cosa risponde la dolce parola che venne ad aggiungersi, alle tante altre in *ismo*—romanticismo, classicismo, idealismo, naturalismo, positivismo, simbolismo—che figurano nella storia letteraria di questo secolo?

Io ho qnasi risposto in antecedenza, nel notare le qualità negative di Fantasio. Ma è bene, per intendere, definire positivamente.

« Dilettantismo », dunque, secondo lo descrissero, lo intesero e lo praticarono i suoi sacerdoti, è uno stato di sentimento, letterario e morale, delle persone di coltura e d'intelligenza; ed è prodotto da un sereno adattamento dello spirito a tutte le forme del pensiero e della vita, che le esperienze storiche, scientifiche e individuali insegnano a comprendere e giustificare. È uno stato non di passione, ma di osservazione e di contemplazione, simile a quello che si prova viaggiando per paesi noti, dei quali non sia più un lato da scovrire, in mezzo a popoli vecchi, di cui si conoscano intimamente i costumi e le leggi, tra rovine su cui si sovrappongano edificazioni novelle, e se ne vedano a occhio nudo le saldature; senza sorprese, senza esaltazioni, senza entusiasmi, con un amabile senso di compatimento per gli sforzi dell' umanità, continuamente in cerca di un bene che non trova, di una felicità che forse non arriverà mai a conquistare. È lo stato d'anima, insomma, d'una società che non sente più l'imperio, nè l'impulso d'una e unica idea direttiva, di un e unico sentimento coercitivo, di una e unica illusione incoraggiante; ma è

nello stesso tempo l'indice di una società sapiente, critica per eccellenza, che ha troppo studiato e troppo compreso, e per effetto della sua sapienza, ha fiacchi gli stimoli all'azione, ed è tanto incerta nel fare quanto è rapida, complessa nel pensare. I due fautori, anzi gli educatori e maestri del dilettantismo sono un artista francese e un filosofo tedesco, Stendhal e Schopenhauer, l'influenza dei quali si è andata allargando, nel corso di due generazioni, penetrandone il gusto e rinnovandone lo spirito, man mano che la cultura cresceva e gli orizzonti della vita si aprivano e colorivano di pallide luci e di più pallidi sogni.

Mentre una rivoluzione, politica, agonizzava in Francia, e un'altra, intellettuale, fermentava in Germania, quei due grandi scrittori, che portavano nel loro cervello tanta parte dello spirito cosmopolita moderno, vennero in Italia, in questo vecchio teatro della storia e dell'estetica umana, a ricercare se stessi, a educarsi, a raffinarsi. Essi si sentivano, tutti e due, non amici ma stranieri alle loro patrie, e inetti a piegarsi alle momentanee esigenze di quelle atmosfere morali, così repugnanti alla loro sensibilità. Essi erano malcompresi e malgiudicati, Stendhal in Francia, sotto l'imperio del romanticismo, Schopenhaur in Germania, sotto la tirannia dell'Hegelianismo; ma tanto l'uno che l'altro avevano sicura fede nell'avvenire. E quando Stendhal profetizzava: *Sarò compreso verso il 1880;* e quando Schopenhauer scriveva

La mia estrema unzione sarà il mio battesimo; tanto l'uno che l'altro avevano chiara la coscienza e precisa la misura dell'efficacia dell'opera loro; e non s'ingannavano sul periodo di fecondazione che i germi della loro intelligenza avrebbero avuto bisogno, prima di arrivare alla completa maturità nella coscienza del pubblico.

Strane coincidenze, quelle che si riscontrano nello studiare i temperamenti di Stendhal e di Schopenhauer e nel considerare certi particolari odî ed amori della loro mente!

Anzitutto, e non mi pare trascurabile, l'attrazione che sentivano verso l'Italia, diventata una specie di rifugio, un *sancta sanctorum,* dove la disciplina del loro spirito si potesse con maggiore efficacia esercitare. Sotto il bianco mantello del dragone, disceso fra noi con l'armata napoleonica, più che la superbia di un conquistatore ardeva nel cuore di Stendhal la passione di un conquistato. E così sotto le rughe dell'anima di Schopenhauer fioriva il sorriso e trovavan conforto i travagli del pessimismo, non appena gli occhi e il pensiero salutavano l'azzurro del cielo di Napoli, e gli archi e le colonne disseminate nella vecchia Roma, e le statue e le tele raccolte nelle chiese e nei musei delle cento città. Certo, se quei due eletti traevano tanta salute dal nostro paese, dove la vita presente era misera e non vibrava che la vita del passato nelle meravigliose armonie dell'arte, ciò doveva anche derivare da questo, che la loro sensibità non veniva, come nei loro paesi,

villanamente urtata e sconvolta dai rozzi contatti e dalle rozze esigenze della convivenza politica. Infatti, come tutti e due amavano l'Italia, così in egual modo odiavano il patriottismo e la politica: due odî, o due indifferenze, largamente ereditati dal dilettantismo contemporaneo, e anche trasfusi e legittimati da nuovi sistemi sociali. « Può darsi — scrive Edmondo Scherer, un moderno dilettante pur lui — che il patriottismo sia una cosa bella per molta gente; quanto a me, lo confesso, non mi pare nè una cosa bella, nè alta, nè grande ».—Schopenhauer intanto diceva che « il patriottismo è la passione degli sciocchi e la più sciocca delle passioni ». E mentre era amabilissimo coi forestieri, cogli inglesi, coi francesi, cogli italiani, era ferocemente dispettoso e insofferente coi suoi compatrioti. E, sullo stesso tono, Stendhal scriveva a un amico suo: « Qual follia, indignarsi e rendersi odiosi per le cose della politica, che non ci interessano, mentre la vita fugge e arriva triste la vecchiezza! » E, quando nella questione d'Oriente si accorse che il Governo francese prendeva una via contraria a quella ch'egli sperava, non gli parve vero di dimettersi da cittadino francese, e cominciare a firmarsi come volle fosse scolpito sulla sua tomba; *Beyle milanese.* — Tutti e due, poi, si vantavano di non essere sistematici. Schopenhauer scrive che la sua filosofia « è fatta giorno per giorno, per esperienza », e che per lui « non ha valore che il *particolare*, l'*individuale*, il *fatto* ». E Stendhal, alla stessa guisa, scriveva che il piacere, il più alto dei piaceri, era per

lui nello esaminare le azioni degli uomini e nello scoprirne i motivi. La formula di Stendhal, che il filosofo deve *voir clair dans ce qui est*, è uguale a quella di Schopenhauer che « il vero filosofo non deve domandarsi *donde* viene il mondo, *dove* va, perchè *è*, ma solo ciò che è »; e in morale non ha a fare che una sola cosa: « prendere i fatti quali per lui sono, in concreto, e interpretarli e chiarirli per la conoscenza astratta della ragione ».—E tanto l'uno che l'altro, in realtà, per gli usi delle loro opere, Stendhal e Schopenhauer non han fatto che accumulare documenti umani, e sorprendere e notare le più impercettibili modificazioni del loro spirito, e segnare le differenze più tenui del temperamento loro in confronto con quello degli altri.

Ancora: tanto Stendhal che Schopenhauer derivarono la loro psicologia dai sensisti del secolo XVIII; tanto l'uno che l'altro si affaticarono a formarsi uno stile acutamente suggestivo, che rendesse con un *minimum* possibile di espressione, un *maximum* possibile di idee. E infine: tanto l'uno che l'altro, per lo stesso metodo, vennero alle stesse conclusioni: alla *indifferenza assoluta*, e alla glorificazione dell'*assoluta inazione*. Come per Stendhal l'osservazione è fine a se stessa e *comprendere è tutto;* così per Schopenhauer la *scienza* e l'*inazione* sono i fini ultimi dello spirito. « L'uomo deve comprendere—egli dice—che il meglio per la volontà è di negare se stessa, e che in tutti i fenomeni che la sollecitano ad agire trovi

non dei motivi di azione, ma degli impedimenti per arrivare così alla libertà perfetta: cioè la negazione del *voler vivere*».

Vi era dunque, come vedete, una questione di metodo, e una questione di sostanza: una questione di stile e una questione di idee. Il dilettantismo gioì, per non lungo tempo, in verità, nelle correnti di quelle questioni. Ma dopo di esservisi abbandonati interamente, i dilettanti ne ebbero, non si sa più se disgusto o paura, per conto proprio e per conto altrui. Dove si va? dove si tende? dove si arriverà per tal via? Si può scherzare con le cose sacre: con la patria, con la famiglia, con la razza, con la religione? Non si arriva così al suicidio, alla rovina, al fallimento generale, morale e materiale?

E, più di tutti atterrito, il consapevole Bourget scrisse *Cosmopolis*.

Cosmopolis è un vero e proprio libro di reazione: non solo alla forma esteriore e sentimentale del dilettantismo, ma al contenuto stesso, alle dottrine che il dilettantismo hanno determinato. Bourget vuole uscire dal dilettantismo e metterlo all'indice della vita morale e additarlo come un pericolo e una rovina per le novelle generazioni. Dopo che lo ha praticato nella vita, e lo ha descritto come psicologo e lo ha spiegato come critico, egli lo rinnega come moralista, e come letterato lo discredita e lo maledice. E fino a questo punto, può anche avere ragione. Ma egli ha torto, quando per combattere il dilet-

tantismo, si mette in contraddizione con tutta la vita moderna, e ripiegando non verso il passato ma verso il morto mondo, chiede per vincere la parola alla fede e le armi agli zuavi di Santa Madre Chiesa. Altre armi, altre parole, altri motivi il mondo moderno gli avrebbe offerto, se li avesse voluti, per la protesta! Come? Vi è tutta una classe sociale che finisce nel disonore e nelle galere, e un'altra che si appresta audace alle vendette e alle conquiste; vi è un esercito di moribondi che si disfà nelle ultime trincee della sua morbida Capua, e a ogni tramonto di sole precipita, linea per linea, negli abissi, mentre dai campi dove il suo sangue si è arricchito di tutti gli aromi delle piante, dalle officine dove la sua fibra si è temprata col ferro e col fuoco, un nuovo esercito si leva, forte e solenne, a riempire i vuoti che l'altro lascia nella storia; vi è tutta una lotta, smaniosa, violenta, possente, di idee, di interessi, di uomini, nella quale fermenta l'avvenire della civiltà umana; e uno scrittore moderno come il Bourget va a cercare nelle chiese, nelle catacombe, nelle umide sepolture dei primitivi cristiani le ragioni, i conforti e le giustificazioni della vita?

In *Cosmopolis,* in mezzo a quel mondo tanto vario di razza, di costumi, di educazione, Dorsenne è il dilettante per eccellenza: un letterato *viveur,* il quale non ama che la gioia del comprendere. Montfanon è il tipo opposto: uomo di fede, di principî, di azione. Alle prime pagine di *Cosmopolis* comincia il duello

morale, sempre caratteristicamente e simpaticamente condotto, fra loro due, da piazza di Spagna al Vaticano. Argomento della prima lite, in piazza di Spagna, è la conversione di Fanny Hafner, la figlia di un ricco ebreo losco, al cristianesimo: ciò che urta i delicati sensi religiosi di Montfanon. « Ah — dice il vecchio zuavo a Dorsenne — quando si ha appreso come voi l'acrobatismo intellettuale nel circo dei Saint-Beuve e dei Renan, è naturale che si trovi ben fatto che il cattolicesimo, questa grandissima cosa, serva di *sport* elegante alla figlia di un pirata di borsa, che aspira a un matrimonio aristocratico! » Dorsenne sorride degli sdegni e degli entusiasmi di Montfanon, e, quanto al suo acrobatismo intellettuale, lo spiega come Bourget lo ha spiegato nei suoi volumi di critica, esaminando l'opera dei massimi *dilettanti*. — « Per carità — egli conclude — non mettiamo in mezzo la morale, quando non si tratta d'altro che di intelletto. Io non mi curo di giudicar la vita; a me basta di guardarla e di comprenderla....

— « E il risultato di tutto ciò, il fine? A che cosa vi porta tutta questa osservazione?

— « A comprendere.

— « E poi?

— « Niente. Quella del pensiero è una filosofia come un'altra. Ed è la mia ».

Non mi ripeto: ho anticipato le osservazioni su questo modo di sentire, esaminando alcuni passi della filosofia di Schopenhauer e della psicologia di Sten-

dhal. Ma, come non basti Dorsenne a spiegare se stesso, il Bourget si affretta a ripigliar lui l'esame del suo personaggio, come un bel caso letterario; e ne fa questo profondo ritratto morale:

« Egli aveva l'appetito, il gusto, piuttosto la manìa delle idee, che è propria del sapiente e del filosofo. Ma egli era un filosofo cucito dal capriccio della natura a un artista; e dal capriccio della fortuna e dell'educazione a un mondano e a un viaggiatore.... Egli si era inventato, un po' per istinto e un po' per metodo, un compromesso fra le sue tendenze contraddittorie, che formulava così, quando diceva che il suo fine era: *intellettualizzare sensazioni vive.* In termini più chiari, egli sognava di provare dell'esistenza umana il più gran numero di impressioni che essa possa dare, e di ripensarle subito dopo provate.... Quindi aveva cercato di traversare il maggior numero di ambienti possibili, tra loro differenti. Ma li aveva traversati, *en s' y prêtant, sans jamais s' y donner....* Aveva poco cuore, ma aveva in compenso molti nervi.... Ogni donna amante o amica, nove volte su dieci, non era stata per lui che una curiosità da soddisfare, e quella decima volta una voluttà da gustare, o un profumo d'anima da respirare, poi un modello da copiare.... L'eccesso di riflessione veniva senza posa a corrompere e dissolvere la sua sensibilità naturale ».

Questi varî tratti della fisionomia morale e letteraria di Dorsenne, che io raccolgo da tutte le pa-

gine del romanzo, son veramente i tratti del dilettante, in tutte le manifestazioni della vita vissuta e pensata: i tratti di quel mostro squisito e geniale, piuttosto maturato nelle pagine dei libri che nel mondo dell'azione, che par sia tutt'occhi, intento a guardare nei secreti dell'individuo e dell'universo, interiormente mobile e irrequieto, ma nell'esteriore corretto e sereno, smanioso di viaggiare, di leggere nelle anime, per pura curiosità, senza porre a frutto le sue esperienze, capace anche, per non impegnare la propria responsabilità e non legare la libertà, di produrre delle catastrofi, come quelle della morte di Alba Steno, la dolcissima giovinetta innamorata di Dorsenne, e che Dorsenne abbandona per non compromettersi — ed ella si uccide.

« Dopo la dichiarazione di Alba Steno, Dorsenne ebbe paura della fiamma che bruciava negli occhi della giovine, paura dell'emozione che guadagnava lui stesso, paura di sentirsi travolto, suo malgrado, nell'atmosfera delle passioni *complete*, *esclusive e violente*, lui che non si compiaceva che di vivere nel mondo indeciso delle *nuances*, delle mezze felicità e delle mezze infelicità, delle emozioni attenuate e artificiali... ». E alla piena di amore di Alba, non sa rispondere che queste misurate parole: « Io venivo da voi, perchè ero libero; se fossi legato, non bramerei che fuggire. *Il y a des âmes de passage, comme il y a des oiseaux voyageurs;* ed io son una ». Elegante, non è vero? Ma, leggendo queste cose, ognuno pensa che il primo dei dilettanti fu Ponzio Pilato.

Di contro a Dorsenne, a questo povero stelo ondeggiante a tutti i venti della vita senza mai spezzarsi, si leva, diritto come una spada, il marchese di Montfanon: vecchio zuavo pontificio, che ha perduto un braccio combattendo per la bandiera del Sacro Cuore, vecchio generoso, che in giovinezza mise a rischio cento volte la vita per le sue amanti e i suoi amici: uomo di alta coscienza morale, di alta rettitudine, nobile, fiero, religioso come un crociato, che tien fede ai sacri principî della famiglia e della patria. Ai principî del romanzo egli inveisce, abbiamo visto, contro la conversione di Fanny Hafner. Ed eccolo che inveisce, ora, contro la viltà del principe Ardea, che, rovinato, tenta salvarsi col matrimonio dell'ebrea. Quando Dorsenne gli annunzia questo atto, il vecchio diventa livido di rabbia e di dolore: — « Ma dunque costui non sa che cosa sia la dignità del nostro nome? Il nostro nome! Ma è noi stessi, è il nostro onore nella bocca e nel pensiero degli altri! Ed egli lo vende!... » — Come della famiglia e della patria, il vecchio Montfanon ha il sentimento della razza e della storia. Quando Dorsenne lo va a trovare nelle catacombe per invitarlo a far da padrino nel duello Chapron contro Boslas Gorka: — « Non vi sentite — egli dice — più contemporaneo di tutti i morti che dormono in queste mura, che d'un elettore radicale o d'un deputato frammassone. Non avete l'impressione che se questi martiri, mille e ottocento anni fa, non fossero venuti a pregare sotto queste volte, il meglio della vostra anima non esi-

sterebbe? » — E nel giardino del Vaticano, nelle ultime pagine del romanzo, dopo che Dorsenne gli racconta la morte di Alba Steno, sfiduciata della vita per avere scoperto alfine, e nello stesso tempo, i peccati della madre e l'impossibilità di essere amata seriamente da colui che si era illusa potesse essere il suo sposo, e in una rapida sintesi ridescrive tutto il mondo delle persone che si era mosso attorno all'innocenza della fanciulla sacrificata, il vecchio Montfanon tira lui la morale delle cose, e diventa lui il maestro, di contro a Dorsenne: — « Ricordate, quella mattina, in piazza di Spagna, quando mi avete fatto la teoria del vostro cosmopolitismo? Vi divertiva, da perfetto dilettante, di assistere a uno di questi drammi di razza, che mettono in gioco personaggi venuti da tutti i punti della terra e della storia.... Voi avete voluto essere lo *spettatore* del dramma. Ebbene! Non è permesso ciò all'uomo. *Bisogna ch'egli agisca e sempre.* Che cosa è la verità? *La vérité, c'est qu' il y a toujours et portout un devoir à complir....* Un vecchio soldato non è un filosofo. Ma ciò che io odiavo, ciò che io odio in questi cosmopoliti, è il fatto che essi, poveri disradicati, mi rappresentano delle fini di razza: sono i consumatori di una eredità di forze acquistate dagli altri, sono i dilapidatori di un bene di cui abusano senza aumentarlo. I loro antenati hanno lavorato, del vero lavoro, di quello che accumula nello stesso luogo lo sforzo dei figli su quello dei padri. *È questo lavoro che fa le famiglie, e le famiglie fanno il paese, poi la razza.* Questi cosmopoliti non

fondano nulla, non seminano, non fecondano nulla. Quando questo male si attacca alla sensazione e al sentimento, poco male. Peggio quando si attacca al pensiero, come in voi dilettante. È il peggiore degli egoismi, il vostro! Migliaia di generazioni hanno sofferto, pianto, lottato, si sono sterminate per la gioia di questa piccola vibrazione del vostro pensiero. E a questa piccola vibrazione voi avete sacrificato Alba, e avreste sacrificato vostro padre e vostra madre!» —

Meravigliosamente detto. È il pensatore squisito, il critico degli *Essais,* che parla per bocca di Montfanon, e chi ha pratica dei libri di Bourget, sente in questo eloquente squarcio di psicologia gli echi delle osservazioni disseminate negli studî sul dilettantismo di Rénan e di Stendhal e sul cosmopolitismo di Stendhal e di Tourguenieff.

Dorsenne piega la testa sotto l'eloquenza di Montfanon. — « È la malattia di un secolo troppo colto, e non vi è guarigione! » — risponde. E Montfanon incalza ancora: — « La religione! *Debitricem martyrii fidem...* ». —

È il programma legittimista, è il più feroce programma conservatore che Bourget oppone a quello del dilettantismo. È la difesa dei vecchi cardini della società: la famiglia, la religione, la patria, che il Bourget oppone, per vincere il dilettantismo, che a nessuna di quelle tre cose crede, o per lo meno in nessuna ha fiducia, e amabilmente ne sorride. *Cosmopolis* è il romanzo più reazionario che si sia

scritto nel secolo: e sembra scritto apposta per servire da *vade-mecum* a tutti i pellegrinaggi che dalle diverse vie d'Europa e delle Americhe arrivano a Roma per baciare la pantofola del Papa. Della vita moderna, nulla vale, nulla è buono, nulla è degno. La virtù non fiorisce che nelle catacombe. La saggezza non vigila che nel latino dei Santi Padri. E mentre la società si corrompe e si ammala, un solo uomo resta sano e puro: il Pontefice. E mentre tutte le menti sono coperte di tenebre, una sola mente risplende di viva luce: quella di Leone XIII. Il sole, come l'Ideale, non ha che un oriente: il Vaticano; e solo gli occhi dei Montfanon sono degni di fisarlo. Quel che si disse dei *Promessi Sposi*, si può dire di *Cosmopolis:* nel romanzo sono buoni solo i preti o quelli che coi preti hanno domestichezza. — E non parliamo dei rivoluzionari! Povero Ribalta! Egli è assieme con l'ebreo Hafner, il personaggio più vilipeso, più tristo di *Cosmopolis.* Vecchio repubblicano, condannato a morte dal Governo pontificio, poi in esilio, segretario di Mazzini, milite di Garibaldi in Sicilia e a Mentana, odiatore di Napoleone III e di Vittorio Emanuele, diventato, dopo la ricostituzione del regno, socialista, anarchico, ribelle sempre, contro tutto e contro tutti, egli ridottosi a fare il rivenditore di libri vecchi e il poeta a tempo perso, è descritto nel romanzo del Bourget come un ladro, ed è chiamato *brigante.* « In quest' uomo di rivoluzione che finiva tra i libri vecchi, in quella miserabile bottega, la sua impotente esistenza, vi era un

fondo terribile di crudeltà invidiosa. Vi è mai altra cosa nell'anima dei fautori delle sanguinose rivendicazioni sociali?... »

Vi è altra cosa?

Il Bourget è arrivato, come vedete, fino alla teorica delle rivoluzioni contenuta nell'*Ebreo di Verona* del Padre Bresciani.

Nessun secolo, si può dire, ha visto tante e più varie cose del nostro; nessun secolo ha esaurite tante prove, sperimentati tanti sistemi, tante forme distrutte o sciupate. Per la politica: si è vista la repubblica e la monarchia; l'impero e la comune; il colpo di Stato e la conquista; la rivoluzione e la guerra. Per le scienze: dall'*ameba* all'idea di Dio, dalla storia del primo movimento animale a quello dei più complicati movimenti sociali, dalle origini dell'uomo alla formazione degli Stati, tutto si è ricercato, studiato, esaminato, vagliato, con serenità, con coscienza, senza volterriane invettive e senza scolastiche preoccupazioni. In fatto di riforme sociali: da Platone a Carlo Marx, tutti i sogni, tutte le utopie, tutte le teoriche, tutti i sistemi sono stati considerati, discussi, ragionati, messi in movimento per la loro attuazione. E dopo tanto lavoro di critica, dopo tanto sforzo di mente, individuale e collettiva, dopo tanto ardore di conquista, uomini di intelletto e di cultura come il Bourget, non sanno fare altro che battersi il petto, e inginocchiarsi ai piedi del Papa, e chiedere perdono a Dio di averlo offeso col pensiero? E non è preferibile a questa certezza artificiale

a questa morale composita, l'elegante indeterminatezza e la brillante energia fantastica del dilettantismo? *Les vérités* — dice Edmond Scherer — *ne me semblent plus que des erreurs relatives, et les erreurs que vérités depassées... Je suis simple amateur et je vis dans le relatif.* Non è meglio questo *relativo* filosofico che l'*assoluto* della Chiesa romana?

***

Ma altri *assoluti*, non so se più inutili per gli altri o più pericolosi per chi li preferisce e li predica, troviamo in altre moderne coscienze *misoneiste*, del mondo letterario. Oltre l'*assoluto* della Religione, l'*assoluto* della Forza, l'*assoluto* della Solitudine, l'*assoluto* della Bellezza, secondo le vecchie categorie ideali e le vecchie leggi estetiche e le vecchie tendenze accademiche, abbiamo visto elevar sugli altari da artisti di primissimo ordine, che o per pregiudizio o per difficoltà d'adattamento, si tengon fuori dalla vita moderna, e mostrano di disprezzarla o non comprenderla, e creano nei loro libri degli elisi di prosa che non rispondono a nessun nostro sentimento. Parlo specialmente di Gabriele d'Annunzio e del suo ultimo romanzo simbolico: *Le Vergini delle rocce.* Che cosa è questo, che inizia la serie dei romanzi del *giglio?*

Il *Trionfo della Morte* si chiude con la distruzione dei due amanti, che avevano troppo amato, e dell'amore, di cui uno di essi almeno, Giorgio, sentivasi alfine nauseato: — « Un disgusto gagliardo,

come una nausea e un odio quasi selvaggio gli si levavano dalle radici dell'essere, s'egli pensava che anche per quella notte giacerebbe con la donna sul medesimo guanciale e ascolterebbe nell' insonnia il respiro della dormiente e sentirebbe l'odore e il contatto della carne accaldata e soccomberebbe di nuovo al desiderio e rimarrebbe di nuovo sotto il peso della bestiale tristezza e poi s' affaccerebbe di nuovo al giorno, si affermerebbe al consueto ozio fra le torture della perpetua alternativa... » — Così, Giorgio trasse Ippolita alla morte. E dal fiero promontorio abruzzese non solo l'Aurispa, stanco della sua carne e della monotona vita voluttuosa, precipitava trascinandosi avvinta Ippolita, ma anche una forma di immaginare e di sentire, fino allora carezzata e onorata dal poeta, cadeva. La morte trionfava nello stesso punto, in onore di Giorgio Aurispa e di Gabriele d'Annunzio. E mentre il vento portava via nella notte le foglie della rosa troppo affaticata, sorgeva alto nell'anima e nella prosa del poeta il *simbolico giglio* di una nuova opera d'arte. Così, mi pare, debba interpretarsi l'evoluzione, formale e sostanziale, dell'una nell'altra serie dei romanzi del D'Annunzio.

E così lo squisito artista, che fino a ieri pareva non avesse altra ambizione che di rinnovellare per sè nella decadenza italiana la gloria d'Ovidio, e, assumendo la ovidiana sentenza *militet omnis amans,* non altri combattimenti pareva credesse utili fuori quelli dell'alcova, e non per altre conquiste chiedesse lauri che per quella di Corinna, protestando

essere maggior vittoria, secondo l'insegnamento dell'antico maestro, trarre in signoria una donna che non un'umile città smantellata; or, « domati i necessari tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie troppo violenti e troppo discordi, posto un argine all'irrompere confuso e innumerevole delle sensazioni », si presenta al pubblico, per insegnargli, non più le leggi dell'amore, ma le leggi della conquista e del dominio politico. Siamo dunque alle vette?

Leggiamo.

Questa opera d'arte del D'Annunzio ebbe, come un piccolo messia letterario, il suo profeta e il suo precursore: il profeta, in un critico, Carlo Morice; il precursore, in un artista, Maurizio Barrès: ambedue uomini vecchi sotto apparenze nuove e sotto nuove audacie verbali. Io sono dolente di non poter dimostrare, e di esser costretto ad accennare soltanto. Ma basta l'accenno per coloro che sanno e hanno qualche pratica di certi studî letterari e filosofici moderni, per comprendere sicuramente, anche dietro la labile tessitura degli accenni.

Nel libro adunque, *Littérature de tout à l'heure*, di Carlo Morice, pubblicato pochi anni addietro, è un capitolo, l'ultimo, intitolato *Commentario di un libro futuro,* nel quale il nuovo romanzo del D'Annunzio è più che vagamente adombrato: quasi descritto fin nella forma e nel contenuto. Ripubblicato oggi, senz'altro avvertimento, quel capitolo potrebbe passare come il commentario più legittimo e sicuro del libro presente, e dispensare ogni altro critico dal

ricercarne i motivi e le origini, il significato e l'importanza. Pare scritto dopo.

« Passato il tempo dell'analisi — così dice il Morice — verrà quello della Sintesi: Sintesi nel Pensiero, nell'Idea, nell'Esposizione: Arte metafisica: religione estetica — religione suprema. Ma la Sintesi non potrà localizzarsi nella pura psicologia passionale, nè nel puro dramma sentimentale, nè nella pura osservazione del mondo quale noi immediatamente lo vediamo. Onde, la evidente necessità della finzione simbolica. L'analisi è stata triste, perchè essa significava l'esilio dello spirito, rappresentava la divisione dell'eredità delle verità umane. La sintesi renderà allo spirito la sua patria, riunirà la sparsa eredità, richiamerà l'Arte alla Verità e alla Bellezza. La Sintesi dell'Arte sarà questa: *Il sogno giocondo nella verità bella....* Ma, per conseguir ciò, il poeta sarà obbligato alla più alta nobiltà intellettuale; e la sua gioia dovrà essere tutta cerebrale. E se, per la sua finzione, sarà accusato di essere oscuro e complicato, egli potrà rispondere che più il pensiero è grande e più bisogna che sia velato, *comme on enveloppe de verre les flammes des flàmbeaux ed des soleils, mais que le voile ne cache un peu que pour permettre de voir davantage et plus sûrement.* —

Anche il Barrès, prima che il D'Annunzio le sue *armonie socratiche,* aveva tentato delle *concordanze* interiori, che gli rendessero meno penosa la vita nel mondo, in mezzo alla folla dei barbari (seguo, s'intende, la sua terminologia), cioè di quegli esseri che,

appartenendo a un'altra patria psichica, hanno ideali ed affetti assolutamente opposti e diversi. E anche egli, invece di servirsi del romanzo storico o del romanzo di costume, al quale, del resto, non sarebbe potuta arrivare la sua mediocre fantasia e il suo povero spirito di osservazione, per esplicare queste *concordanze* si servì della finzione simbolica e compose delle *ideologie passionate,* che sono veri e propri sforzi verso il romanzo della metafisica, col proposito di dimostrare che *le moi decouvre une harmonie universelle à mesure qu' il prend du monde une coscience plus large et plus sincère.*

Ma il Barrès non arrivò a far tale dimostrazione, perchè, ancora troppo preoccupato del suo prezioso egoismo, non seppe, almeno dice, camminare verso l'avvenire. *(L'avenir, je me refuse à le creer, moi qui hier encore palpitais en moi au sourire d'une femme* — dice nel *Sous l'oeil des Barbares);* — non arrivò anche perchè, incerto del suo pensiero, e incurante dell'avvenire, non ebbe fede nei risultati e si tenne pago alle esperienze *(Il faut mettre la felicité dans les experiences qu'on institue, et non dans les resultats qu'elles semblait promettre* — dice nell' *Homme libre);* — non arrivò, infine, perchè non seppe trovare neppure la severa parola della disciplina redentrice — « Ah, prima di arrivare fino a te, io avevo in me stesso delle idee confuse: ma tu mi hai mostrato che io appartengo a una razza incapace di realizzarsi: *e non saprò che intravvedere.* È fatale che io mi dissolva come la mia razza. Gli atomi mi-

gliori del mio organismo non varranno che ad arricchire uomini più felici ».—Triste lamento d'un metafisico senza volontà, d'un poeta senza cuore, d'un eroe vano senza intelletto — che, anche prima, si era rivolto invàno al suo maestro, per salute: « Chi mi farà la grazia? chi mi darà una volontà? O maestro, dissipa il torpore doloroso perchè io possa liberarmi con confidenza alla sola ricerca del mio assoluto — tu, o maestro, tu esisti in qualche parte, assioma, religione, principe degli uomini che tu sia! »

L'invocazione di Filippo nell'ultima pagina di *Sous l'oeil des Barbares* non è andata perduta!

L'uomo felice, che gli atomi migliori degli eroi del Barrès dovevano arricchire, se alcuno avesse il diritto di proclamarsi, sarebbe l'eroe delle *Vergini delle Rocce*. Claudio Cantelmo ha trovato l'assioma e la religione, e, anche in se stesso, il principe degli uomini. Leggetelo:

« Solo, senza consanguinei prossimi, senz'alcun legame comune, indipendente da ogni potestà familiare, padrone assoluto di me e del mio bene, io avevo allora profondissimo in quella solitudine il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino ».

A questo lavoro di individuazione egli si accinge con tutti i pregiudizi e i risentimenti, che il suo spirito non ancora redento alla vita moderna gli suggerisce e gli consiglia.

Quali sono questi pregiudizi e risentimenti?

— « Mi assicurai — egli dice — dopo qualche esa-

me, che la mia coscienza era giunta all'arduo grado in cui era possibile comprendere questo troppo semplice assioma:—«Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare.» — Naturalmente, a questo punto, Herbert Spencer fermerebbe il corso dei periodi e spegnerebbe l'ardor dell'impresa del gentil rampollo dei Volturara con parole non molto dolci, come queste, per esempio: — Il tuo grado di coscienza, il grado di coscienza che ti vanti di avere raggiunto, rappresenta, figliuol mio, un regresso, e assai ti illudi se pensi che rappresenti invece un progresso! — « Questa teorica storica delle grandi personalità umane e della grandezza umana che trova dappertutto il terreno preparato, — dice il filosofo inglese—non è in realtà che *la espressione definita di ciò che nella mente del selvaggio è ancora latente, nelle primitive tradizioni tacitamente asserito, e ad ogni fanciullo insegnato con infinità di illustrazioni*» (1). Ed io non seguito a citare tutte le profonde ed argute osservazioni che il grande inglese aggiunge nelle pagine seguenti per combattere la teorica dell'eroe

(1) Spencer — *Introduzione alla Sociologia* — Milano — p. 43

di Carlyle; perchè mi pare che basti, arrestarsi al selvaggio e al fanciullo.

Ed è, come quello del Bourget, tutto un movimento all'indietro che l'eroe delle *Vergini* si propone di fare, ragionando con gli argomenti della cultura antica e con l'impulso degli antichi sentimenti; ricostruendo il mondo e riordinando nella sua fantasia la società umana cogli stessi elementi, semplici e primordiali, coi quali era costruita l'antica società, senza tener conto nè dell'allargamento del cervello, nè dell'allargamento della matrice universale, da cui sgorgano ad ogni ora flutti di idee e flutti di uomini, che non bastano più a regolare e contenere nè le leggi della forza, nè le leggi del sangue, nè gli istituti della famiglia, nè i confini della patria. — « O venerando padre di nostro eloquio, tu avevi fede nella necessità delle gerarchie e delle differenze tra gli uomini; tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per *ragione ereditaria nel sangue;* fermamente credevi a una *virtù di stirpe* la qual potesse, per gradi, d'elezione in elezione, elevar l'uomo al più alto splendore di « sua salvezza morale ». Esponendo la genealogia di Enea, tu vedesti nel *concorso del sangue* una certa predestinazione divina ». — E, consigliando quindi gli ultimi avanzi dell'aristocrazia a riunirsi e a ripigliare, poveretti! il dominio del mondo: — « Su l'uguaglianza economica e politica cui aspira la democrazia, voi andrete formando una oligarchia nuova, un nuovo acume della forza; e riuscirete in pochi, o prima o poi, a riprendere le re-

dini per domare le moltitudini *a nostro profitto*. Non vi sarà difficile, invero, ricondurre il gregge all'obbedienza. Le plebi restano sempre schiave... ». (Tutto questo, mentre le plebi dettano esse la legge, a cui le cime obbediscono per paura che la rivoluzione non le sommerga!). E infine rivolto al suo illustre antenato Alessandro Cantelmo: — « Per te sarò qual debbo essere, poichè io ti amo, o bellissimo *fiore di mio sangue*; poichè io voglio riporre tutto il mio orgoglio nell'obbedir alla tua legge, o dominatore ». — E poi a se stesso: « Tu sembri contaminato dalla folla e preso da una femina. Per avere attraversato la folla che ti guardava, ecco, tu già ti senti diminuito dinnanzi a te medesimo. Non vedi tu gli uomini che la frequentano divenire infecondi come i muli? Lo sguardo della folla è peggio che un getto di fango; il suo alito è pestifero. Vattene lontano, mentre la cloaca si scarica ». —

Propositi Nietzchiani, come vedete. « Il più isolato sarà il più grande fra gli uomini ». « I forti cercano di disperdersi, come i deboli di collegarsi ». « Non fu mai nel mondo un uomo tanto temuto quanto un uomo solo ». La *belva magnifica* insomma secondo i precetti del Gran Maestro Zarathustra, accettati dai discepoli. L'uomo deve educarsi al dominio dei simili, al governo della società, nella solitudine. Il dominio spetta agli ottimi. *Maxime nobili maxime praeesse convenit*, ricorda il D'annunzio. E un altro misoneista: il Barrés continua: — « La *società tutta intera*, deve appartenere agli uomini di distinzione,

che al loro spirito naturale, alla scienza acquisita, alla fortuna, aggiungono un fanatismo assai colto per fondere in un sol getto queste forze differenti ». — Idee tutte, del resto, che partono dal fondo comune della filosofia schopenhaueriana, per cui il genio disprezza la vita pratica e nella sua ingenuità ignora del mondo tutto ciò ch'è estraneo alla Bellezza. (*Il mondo come V. e R.* L. III, 37).

L'eroe del D' Annunzio, intanto, Claudio Cantelmo, si ritira in solitudine, in una delle sue terre predilette, la terra di Rebursa: rifugio favorevole a un'anima valida, degna di accogliere e nutrire il sogno imperioso della sua ambizione: al contatto di una grande famiglia borbonica — come la sua — decaduta e disfacentesi giorno per giorno nell' isterismo e nella follia.

Quanta forza, quanta energia possa derivare a un uomo come Claudio Cantelmo dallo spettacolo che le offre, e al quale egli si mescolerà, la famiglia in degenerazione dei Capece Montaga; quanto conforto le sorti di quella famiglia potranno dare ai suoi ideali di razza, quanto incoraggiamento, il nostro principe di Castrominano, sognando la Restaurazione borbonica, sognando i Re di Napoli, cioè i re più vili, più inetti, più triviali, più servi che la storia ricordi, potrà dare alle sue teoriche e alle sue fantasie politiche; vedremo nel seguito della serie. Le *Vergini delle Rocce* non sono che la prima parte di una vasta trilogia.

« Le *Vergini delle Rocce* — mi scriveva tempo fa

il D'Annunzio stesso — sono la prima parte di una specie di trilogia narrativa la quale avrà per seconda parte *La Grazia,* per terza *L'Annunziazione....* Nella seconda parte *(La Grazia)* che comprende la morte di Anatolio e la follìa di Violante, il dramma irrompente dalle ultime pagine delle *Vergini* attinge la sua più alta espressione. E qui piegherò l'anima possente di Claudio Cantelmo verso le cose che si svolgono *di là dal veto.* Dopo aver vissuto lungamente in cospetto di questa vergine meravigliosa, che la follia rende inviolabile, Claudio vedrà riaccendersi nei bassi occhi della compagna taciturna la fiamma primiera. Ella esce dalla sua follia come da un osceno sogno, senza memoria. Immagina tu il miracolo d'una tale ora nell'anima del Cantelmo e i fasci di gioia e di luce che traverseranno le ultime pagine della *Grazia!* L' *Annunziazione*, poi, sarà il poema dell'amore che crea. *Hymen* o *Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!* È il canto che accompagna la volontà dei due nel creare l' uno: quell' Uno che deve sorpassare i suoi creatori. Nell' *Epilogo*, la visione di Roma riappare sotto lo splendore delle più vaghe speranze ». E sta bene, o meglio starà bene: vedremo. Questo romanzo, intanto, si svolge tra un misterioso giardino e un misterioso castello, in uno strano paese roccioso, le cui altezze sono crateri di spenti vulcani e la fulva valle è solcata da un fiume del quale non si discerne la via che arriva fino al mare. Questo giardino e questo castello e questo paese, abitati, come ho detto, da un' antica famigiia pa-

trizia, che è sul punto di disfarsi nella follia e nella morte, sono quando a quando illuminati dal vario sorriso enigmatico delle tre principesse, alle quali Claudio va a chiedere l'ideale passione, che rafforzi la sua vita e la perpetui nell'avvenire. Dolce e terribile — considerato in se stesso — dolce e terribile romanzo di amore e di dolore, tragico idillio del pensiero, che, iniziato sotto una pioggia di fiori di mandorlo, si svolge e si prolunga in una soave esaltazione sentimentale, tra il pacato mormorio di sette fontane e il mistico ritmo delle parole uscenti dal cuore di tre donne purissime! Quanta magia di arte, quale formidabile sapienza di parola dev'essere nel D'Annunzio, per riuscire a ottenere una così miracolosa fusione di elementi fantastici e naturali, e produrre volta a volta, secondo i bisogni della narrazione, una così completa illusione di realtà nel sogno e di evanescenza nel fatto! Perchè, letterariamente, questo è un libro di valore straordinario. E straordinario non è già nella magistrale forza della descrizione e della rappresentazione, ma nel *carattere* di questa descrizione e rappresentazione, per il quale le cose e le persone sono reali e ideali nello stesso tempo, e nello stesso tempo parlano ai sensi e al pensiero, e hanno quasi una doppia vitalità, quella propria e naturale e quell'altra più raffinata e più astrusa che l'autore ha voluto lor dare, presentandosi nello stesso tempo come materia e come simbolo, come parvenza momentanea e come forza spirituale eterna e universale.

Questa fusione, questa compenetrazione, questa identificazione dei due termini, nessuno fino ad ora era mai arrivato ad ottenere fra i simbolisti francesi; e l'ha potuto ottenere il D'Annunzio, perchè in lui l'artista è tanto raffinato quanto lo psicologo, e il prosatore rimane sempre poeta, così nella concezione come nell'espressione. E questo libro, infatti, quando altro non fosse, sarebbe e resterebbe una grande opera di prosa, da onorare per molti anni la letteratura del nostro paese. Ma il contennto è vecchio, e, quel ch'è peggio, reazionario.

***

Mentre il D'Annunzio prepara l'avvento del *superuomo*, del *Übermensch* di Nietzche, che sia anche il tipo della razza latina; Barrès prepara il minor tipo del provinciale lorenese, che dovrebbe raccogliere in sè tutta la ricchezza della tradizione e della virtù gallica. Come il Bouget del dilettantismo letterario, così il Barrès si è spaventato del dilettantismo politico, che ebbe la sua ultima espressione nell'ultimo suo libro comparso quasi contemporaneamente al *Cosmopolis*, e che non raccolse fortuna: *L'ennemi des lois*. Il piccolo sacerdote della *culture du moi* comprese, dopo non poche fatiche stilistiche, che la tesi da lui sostenuta e incoraggiata, costituiva un vero e proprio fomite di male nelle nuove generazioni, che, disperdendo le proprie forze intellettuali nelle sterili esperienze dell'individualismo, avrebbero col tempo perduto il senso e il sentimento delle relazioni so-

ciali e della solidarietà nazionale; e, rifacendo intero il suo cammino, è ridisceso, o risalito come vi è più agevole immaginare, dal me all'altrui, dall'egoismo estetico al tradizionalismo patriottico; si è rimesso a coltivare non più i fiori della sua personalità, ma le radici della razza. Il suolo della patria si dissecca e le radici del grande albero nazionale non possono trarre più alimento da un suolo reso così ingrato ed esausto dai sistemi filosofici e dalla boria universitaria. Ritempriamo il suolo, rintegriamone la costituzione chimica con gli antichi elementi del carattere, delle tradizioni, dei pregiudizi provinciali: la patria è in pericolo!

I *Deracinés,* dedicati a Paul Bouget, sono il complemento del *Cosmopolis*. Nel *Cosmopolis*, il Bourget aveva fatto il processo a una tendenza intellettuale; nei *Deracinés*, il Barrès fa il processo a tutta l'educazione filosofica francese, che, allargando il cervello fino a farlo diventare *idropico* di idee straniere, assottiglia lo spirito della razza, restringe fino ad annullarla, la coscienza del tipo francese. Non si legge senza meraviglia, alla fine del secolo, un libro di tal genere. Il Barrès non ama il prof. Bouteiller, il professore dei *Deracinés*, « un figlio della ragione, straniero alle nostre *abitudini tradizionali,* locali e di famiglia, un kantiano; un cervello imbevuto di filosofia tedesca, il quale non riesce ad altro col suo insegnamento che a sradicare i suoi scolari, a strapparli dalla terra e dal gruppo sociale in cui tutto li lega, per metterli *fuori dei loro pregiudizi,* colla « ra-

gione astratta ». Questo professore *deforma* le anime dei lorenesi « fa dei suoi scolari dei cittadini dell'umanità » invece di farne « dei buoni provinciali ». Ed è così che mette il disordine nel paese: con l'importazione di verità *esotiche* « che guastano la natura, mentre non vi sono per noi *verità utili* che quelle derivate dal nostro fondo ». — Meglio l'educazione materna, l'educazione delle vecchie dame di provincia, che sanno e ricordano tante cose, e nelle quali vive la parte *essenziale* della Francia, la vecchia vita di provincia, che aveva così profonde le radici. Sturel, uno dei preferiti del romanzo, che si mantiene fido all'educazione materna, mantiene saldo il tipo lorenese, questo deposito di tante generazioni, e non si piega e non si altera al contatto della sovrapposizione germanica. — Gollant di Saint-Phlin, sarà un buon cittadino perchè rimane nella sua terra. *Les intérêts réels de l'enfant et de ce coin de France, le canton de Varennes ont été étudié de plus près par cette vielle dame* (la madre di Saint-Phlin) *que par un philosophe nomade* (Bouteiller). *Celui-ci, qui ne l'attache qu'à trouver des serviteurs à l'Etat, méprise un petit être attaché à la famille* » (1).

In fondo, per il Barrès la grande colpevole della dissoluzione della Francia è l'Università. È dessa la grande criminale, che aspira tuttodì gli umori vitali dalle giovani vite francesi, e li sostituisce col veleno estratto da tutte le teorie fisiologiche fab-

(1) V. pagine 19-21-23-29 - *Déracinés* — *Charpentier* — 77.

bricate fuori il confine. Ed è facile capire, date queste premesse, a quali conseguenze si vuole arrivare: all'educazione paesana, all'educazione casalinga, sotto la sorveglianza del parroco e del sindaco, con la comunione la domenica e la confessione tutti i giorni!

Intanto, il Barrès si vendica contro Astiné Avarian, l'amante di Sturel, la vittima di Rocadat e Monchefrin.

Chi è Astiné Avarian?

I critici francesi non sanno tradurre questo simbolo, e qualificano di vecchia romantica la povera assassinata. Ma per creare una figura romantica ci vuol bene della fantasia e un pochino anche di sentimento: cose che il Barrès profondamente disprezza e se ne tiene lontano. Astiné Avarian è, nè più nè meno, che il *sentimento cosmopolita*. Questa donna che viene dall'Asia, di famiglia turca e russa, e traversa tutta l'Europa, per arrivare nelle braccia del lorenese Sturel, non è che la sintesi di tutti gli odi ideologici del romanziere. Dopo il racconto che Astiné fa al suo amante del lungo suo viaggio, l'autore aggiunge: — « Le parole di Astiné diffondevano i loro pericolosi elementi stranieri in quell'organismo in disordine. Sturel, che subisce l'invasione imminente dell'Asia, vede la sua chiaroveggenza più estesa. Quale errore! Questi grandi movimenti non arricchiscono la sua anima. I vaghi sentimenti che l'invadono e si sviluppano in lui, non valgono pur troppo che a stornarlo da tutte le realità e da tutti

gli interessi della vita francese ». — Figurarsi dunque se il Barrès avrebbe lasciato vivere Astiné! La fa uccidere, quindi, da due fra i più torbidi e miserabili lorenesi usciti dalla scuola di Bouteiller. E perchè lasciarla vivere? — « La Francia debilitata non ha più l'energia di fare della materia francese cogli elementi stranieri. Io l'ho vista nell'Est, dove sono i principali laboratorî dei francesi. Tuttavia, è una condizione necessaria alla vita di questo paese: a tutte le epoche, la Francia fu una via aperta a tutto il Nord emigrante verso il Sud: essa si rafforzava di questi stranieri. Oggi, questi vagabondi ci trasformano a loro somiglianza ». *Graecia capta...* — come vedete.

*
* *

Io ho cercato di raccogliere, il più possibile precisamente, i caratteri essenziali dei tipi, e delle idee degli ultimi tre romanzi di razza: *Cosmopolis*, *Le Vergini delle Rocce*, *Les Deracinés*.

Questi tipi e questi modi di pensare e di sentire, di Bourget, di D'Annunzio, di Barrés, cioè di tre fra gli scrittori più suggettivi e significativi della *letteratura* contemporanea, denotano un fondo comune di cultura e una comune sorgente di idee che io non credo più utili ai fini e alle condizioni della vita nella moderna civiltà. La paura della dissoluzione sociale, al contatto dei nuovi sistemi politici; la preoccupazione della rovina della razza, al contatto di nuovi ed estranei elementi etnici e morali; il sacro orrore delle preva-

lenti forze giovani altrui e il più sacro entusiasmo delle vecchie forze nazionali pur tanto deteriorate dal lungo uso e dal lungo abuso della vita; turbano così profondamente il criterio e il giudizio di questi scrittori, da indurli alle più strane pretese contro lo spirito moderno e alla più strana reazione contro tutte le conquiste della ragione e della scienza. Essi hanno il senso storico e il senso poetico molto sviluppati; ma hanno rudimentario il senso scientifico. Comprendono il passato, ma non vedono e non amano i tempi moderni, e tanto meno immaginano l'avvenire; e poichè nel passato trovano una maggior somma di illusioni artistiche e di esaltazioni poetiche, si fissano in quello, e in quello segnano i limiti del dominio della loro fantasia e del loro cuore. Che cosa è la vita moderna? Essi non sanno. Essi non conoscono che la vita passata; essi non hanno fede che negli istituti nei quali pare che la vita passata ebbe gloria, essi non sentono in sè che il lievito della tradizione, non hanno dinanzi agli occhi che il disegno della piramide, nella quale appare organizzato in una vivente unità il mondo degli avi. Quindi: la famiglia, la religione, la patria, l'eroe; quindi: la santità della legge del sangue, la legittimità del potere del forte, la superiorità dell'interesse di razza; quindi, come corollario, l'esclusività della personalità giuridica e politica della nazione; l'intransigenza contro tutti e contro tutto, che a quella personalità possa portare offesa o detrimento, uomini o idee, parole od azioni, libri od armi. Bar-

barico, quindi, ogni lavoro di rinnovamento; iconoclastica ogni opera tendente a ricostruire le imagini figurative della vecchia società; sacrilego ogni tentativo di trasformazione di quelle verità costitutive della coscienza di nostra gente.

Ecco, tutto cade, tutto precipita, tutto muore, se sugli altari non si rimettono gli antichi iddii; se nelle scuole non si rimettono gli antichi educatori della razza; se nell'arte, di là dalla folla, di là dalla vita, non si santifichino gli antichi ideali. Così Orazio, lo scettico Orazio, *deorum cultor et infrequens*, vedendo da presso la decadenza del popolo romano, chiedeva si rimettessero sugli altari gli antichi iddii, si rinnovasse il culto dell'antica religione (1), non si dispandesse il sangue romano con le donne barbare (2). Eppure, malgrado le esortazioni del poeta di razza, e malgrado le rampogne e i consigli, quello che è dovuto accadere accadde, e cadde quel che cadere doveva!

Ora, io vorrei che gli scrittori che veramente tendono ad esercitare dominio sull'opinione, acquistino una sicura e serena scienza delle leggi sociali, e comprendano che le idee, i sentimenti, gli istituti che servirono a una civiltà non possano servire a un'altra, e rimpiangerli o volerli richiamati e rimessi a nuovo è opera vana e puerile. Io vorrei che alla razza la-

(1) L. III. O. IV.
(2) L. III. Od. V.

tina, impoverita di sangue e di spirito, ammalata di nevrastenia politica e morale, debole, incerta, incoerente, battuta, più che il raccoglimento nella propria casa o nel proprio tempio, si consigli l'espansione e il rinnovamento per via di scambi e di innesti con altre razze più giovani e più forti; perchè circolando in famiglia, il sangue si immiserisce ogni giorno più, e le idee si restringono, e le forme si deturpano. Io vorrei, infine, questi scrittori comprendessero che il mondo non finisce con le palme dei nostri confini; che il pensiero umano non si è esaurito nelle leggi dei nostri padri; che la Bellezza non è tutta chiusa e circoscritta nelle linee delle nostre arti. Minerva ha visto anch'ella ormai le nevi del polo e i misteri del cielo australe; e la sua fronte si è fatta più larga, dopo aver visto più grande il mondo!

Perchè tentare di restringerlo?

IBSEN

Questo nome, che non è applaudito a teatro, che è appena conosciuto dal grosso pubblico, e fra i lettori di mediocre coltura rimane ancora come il segno cabalistico di un impenetrabile mistero mentale, esercita grande fascino e grande dominio nelle alte sfere del mondo letterario. Vi è Ibsen; e vi è anche l' « ibsenismo » — che, in verità, a coloro i quali tentano di esercitarlo, serve ordinariamente di scusa alla povertà delle doti artistiche; — e l'uno e l'altro, si può dire, tengono il campo della discussione critica nell'ora presente. Il settantesimo anniversario dell'illustre autore degli *Spettri* è stato, ai primi di questo mese (1), festeggiato in Norvegia, e nei principali centri intellettuali di Europa, quasi con religione. E il vecchio poeta, che quarant'anni addietro fu costretto a fuggire dal suo paese per sottrarsi alla calunnia e alla miseria, ha potuto alfine provare la gioia dello affetto e della gloria, anche fra i suoi connazionali. Il tormentato eider dei fiordi, che tante volte nel passato aveva visto distrutto il suo nido, pur formato

(1) Aprile 1898.

con le penne strappatesi dalle ali e dal petto, e sanguinante era stato costretto a espatriare per cercare in altre spiagge, sotto altro cielo, un po' di riposo e un po' di salute, non ha più paura del fucile dei cacciatori e del remo dei marinari: il nido della sua vita e della sua gloria è sicuro ormai anche in patria. Ma io dubito che duri molto, nell'avvenire.

Strano fenomeno, questo della fama di Enrico Ibsen!

L'iniziatore del « teatro d'idee » non ha dato all'arte un tipo vivente, non ha dato alle coscienze una sovrana regola di morale, non ha dato alle fantasie neppur la momentanea illusione di una parola o di una formula rigeneratrice; e, malgrado ciò, egli è proclamato un caposcuola. Non solo. Ma in *Rosmersholm,* in *Imperatore e Galileo*, e in altri drammi di situazione, dirò, filosofica, egli si rivela non un uomo nuovo, ma uno che tenta, che si sforza, e non trova la via di rinnovarsi; e nella costruzione delle sue tesi non si afferma un pensatore, ma un meditativo che rivede o risveglia entro di sè in lampi di poesia alcune vecchie contraddizioni della coscienza umana; eppure, malgrado ciò, egli vien considerato da' suoi fedeli poco meno che un Mosè dello spirito moderno. Come, e perchè? Sarebbe difficile dichiarare. A ben leggere ed esaminare i suoi poemi e i suoi drammi, a me pare, invece, non si possa a meno di concludere ch'essi sono la produzione di un ritardatario, il frutto stentato e malato di un innesto mal riuscito del sentimento della Bibbia sul Positivismo, la ne-

gazione di tutte le più sicure e più concrete conquiste dello spirito moderno nel campo della morale, della politica e della stessa scienza. L'opera di Ibsen è l'opera più ingenuamente antisociale, che la letteratura europea abbia mai avuto: l'opera di un solitario che gli errori del suo giudizio crede errori universali, e le malinconie del suo cuore crede le malinconie del genere umano. « Qui nei fiords l'acqua è ammalata », dice Ellida nella *Dama del cuore*. Ma è più ammalata, io credo, la fantasia del poeta.

***

A bordo c'è un cadavere — scrive Ibsen nella *Lettera a un amico*. — E questo è il pensiero che gli affatica la mente e il cuore. « Si viaggia. Tutto fa sperare in una buona traversata. Le macchine funzionano bene; l'elica batte le onde a colpi regolari; la nave fila tranquilla. A un tratto, a mezzo cammino, ci sembra che essa vada a stento, lentamente. Un senso di tristezza ci invade tutti: una grande disgrazia è avvenuta. Tanto chi lavora, quanto chi dorme sente il sospiro affannoso. Perchè? Gli è che si è sparsa la notizia che grava come un incubo su tutti: *A bordo c'è un cadavere* ». E di chi è questo cadavere? — È, secondo lui, il cadavere dei pensieri, dei sentimenti, degli ideali della vecchia società umana. — Che farne? — Buttarlo a mare, e creare un organismo nuovo?—Bene. Ma, se mai, con qual processo chimico o biologico? E con quali elementi sostanziali?

Vediamo quali risposte vengono a questi interrogativi dalla vita de' suoi personaggi, ch'è la stessa vita del suo pensiero. « Tutto ciò che ho scritto è strettamente connesso con ciò che, se non materialmente, almeno col pensiero ho vissuto ». E guardiamo prima agli eroi de' suoi poemi: *Brand*, *Peer Gynt*, *Giuliano l'Apostata*.

Brand è il sacerdote intransigente, capace di uccidere anche i suoi parenti per la gloria di Dio. Egli non obbedisce che alla sua coscienza religiosa. La madre, morente, gli chiede i sacramenti; ed egli non li somministra, perchè non crede abbastanza degna e abbastanza pura la madre di salire fino a Dio. Suo figlio, ammalato, avrebbe bisogno di mutare aria, di rifarsi la salute in un paese meno umido e meno freddo; ed egli invece lo lascia morire, senza pietà, nella nefasta terra, perchè il *dovere* non gli permette di abbandonare un sol giorno i suoi fedeli. In mezzo a tanto crudeli catastrofi familiari, egli pensa di creare una nuova chiesa. Ma, poichè si accorge che questa non servirà ad altro che a sostituire una nuova menzogna all'antica, ne getta a mare le chiavi, e invece di raccogliere il popolo nella chiesa, lo trae seco, a cercar Dio, sulle alte montagne, quasi a contatto col cielo. Cammina, cammina! ma il cielo è sempre lontano; ma Dio non si rivela, non apparisce, non discende nel cuore del popolo, che si trascina, intanto, stanco, abbattuto, irrigidito, di balza in balza, senza più altra speranza che nella morte. Brand non guarda intorno.... Ma in un impeto di ribellione il popolo

si solleva contro il folle profeta, e lo lapida, lo sbrana e lo abbandona alla morte in una valanga di neve. Brand non è arrivato a conoscere Dio!

E *Giuliano l'Apostata?* — Questi sintetizza, nel pensiero di Ibsen, la lotta tra il Paganesimo e il Cristianesimo, tra l'antica bellezza e la novella verità. L'irrequieto spirito del Romano della decadenza va da Pergamo ad Atene; da Atene a Efeso; dalla Grecia in Persia, sempre in cerca della formula in cui il suo pensiero si raccolga, in cerca della fede in cui si acqueti il suo spirito. Ad Atene, dopo avere interrogato i più celebri retori e filosofi, conclude che *l'antica bellezza non è a lungo bella, come nessuna verità non è a lungo vera.* A Efeso, dove interroga le viscere delle bestie nei sacrifizi e le statue degli Dei, acquista la convinzione che non basta la scienza, non basta la filosofia, per intendere il destino suo e della vita, ma è necessaria la magia. Avanti, avanti, verso il mistero! Il Cristianesimo non lo convince. Il Paganesimo non lo contenta. Che fare? Appena diventa Imperatore fa la spedizione contro i Persiani, e nella guerra muore miseramente *(vicisti, galilee!)* per la freccia di un Cristiano; mentre, ai suoi piedi, Massimo, il consigliere, l'ispiratore, l'amico, esclama malinconicamente: *Mi sono ingannato, mi sono ingannato!* —

Non Dio, non gli Dei, non la scienza, non la religione, non la magia, non l'azione, nulla, nulla vale a dare all'uomo la pace, la gioia, la felicità, la salute. Varrà forse il piacere?

Peer Gynt risponde no, anche lui. Peer Gynt non è un mistico, come Brand, non è un intellettuale, come Giuliano l'Apostata, ma è semplicemente un uomo di voluttà. A vent'anni, a quarant'anni, a sessant'anni, egli è sempre lo stesso, attraverso tutte le sue disillusioni e tutte le sue sventure. La lunga sua vita è tutta una lotta per il piacere. Egli fa e disfà più volte la sua fortuna; ma, appena rifattala, ecco, passa la donna, la trionfatrice, la vincitrice del suo corpo e del suo spirito, e tutto è perduto! L'esperienza non gl'insegna nulla; i dolori non lo abbattono; le fatiche carnali non lo stancano. La sua carne è sempre lì, pronta a sollevarsi! Così vive, fra le braccia della donna, fino alla vecchiezza. E quando, al tramonto, spinto dal desìo del *natìo loco,* ritorna finalmente al suo villaggio, non atteso, non conosciuto da alcuno, straniero a se stesso ed agli altri, allora, e solo allora si accorge di aver mancato la sua vita. Gli amici e i parenti non lo riconoscono più. Ma la Natura, vera *Mater dolorosa*, lo riconosce, e freme per tutte le fibre nel rivederlo, e con infinita tristezza lo rimprovera del lungo abbandono. Che hai fatto, che hai pensato, come hai vissuto fino ad ora?— Egli passa. E i muschi gli susurrano: *Noi siamo i pensieri che avresti dovuto pensare; e tu intanto ci calpesti!* E le foglie secche: *Noi siamo le parole che, senza tregua e senza riposo, tu avresti dovuto propagare; e intanto siamo costrette a disfarci, senza essere intrecciate in corona!* E i venti: *Noi siamo le canzoni che avresti dovuto cantare, e invece tu ci condanni al si-*

lenzio! E le rugiade: *Noi siamo le lacrime che avresti dovuto piangere!* E le erbe: *Noi le opere che avresti dovuto eseguire, le forze che tu non sapesti amare!* — In mezzo a questi rimproveri, anche la Morte gli si presenta, corrucciata; e non lo vuole: *Tu non fosti nè un malfattore nè un santo, non fosti grande nel bene, nè nel male: non fosti che un egoista.* — E il vecchio peccatore, così respinto dalla Vita e dalla Morte, si addormenta nelle braccia della vecchia Solveig, l'antica sposa che ha abbandonata a vent'anni, e che sola pietosa ora lo accoglie, cantando: *Dormi fanciullo! Ti cullerò io fra le mie braccia!*

Questi, i poemi.

Poemi di angoscia e di dolore, tutti e tre; non perfetti, artisticamente, e neppur logicamente equilibrati; diseguali, disarmonici, qua e là sconnessi, ed ambigui; ma pur sempre attraversati da veri torrenti di poesia, e vivificati da possenti forze fantastiche e sentimentali. Ma in fondo a tutta questa poesia qual'è la visione della vita, qual'è la luce dell'ideale, che accenni? Brand, Giuliano, Peer Gynt, nelle loro varie incarnazioni, restano in fondo una sola persona: la persona del poeta. Ma che vuole il poeta? Dicono: il trionfo della volontà. E perciò egli fa cadere tutti coloro che la *volontà sommettono al talento.* E sia! Cada pure Peer Gynt, questo schiavo del piacere, questo sensuale dissoluto, a cui la donna recide ogni forza e il vizio distrugge ogni energia del volere. E cada pure Giuliano, questo dissoluto dell'intelligenza, come Peer Gynt è della carne, questo di-

lettante senza fede, senza coscienza determinata, continuamente fluttuante tra i poli opposti delle credenze religiose, delle convinzioni filosofiche, delle concezioni estetiche. Ma Brand! Brand è tutto volere. Egli veramente obbedisce al verbo del suo autore—che impone: *bisogna volere, volere l' impossibile, volere fino alla morte;* e per obbedire a questo verbo, arriva veramente fino agli estremi conati dell'energia umana.. Perchè, dunque, cade anche lui?

In altri personaggi, nel ciclo dei drammi, si vedrà rivivere lo spirito di Brand, di Giuliano, di Peer Gynt. Intanto non è inutile notare che Ibsen scrisse questi poemi nel periodo di maggior contrasto della sua vita, quando, dopo il fallimento del teatro di Cristiania, di cui egli era direttore, e l'insuccesso della *Comedia dell' amore,* fu costretto ad abbandonare il suo paese, a fuggir, ramingo per il mondo, lo scherno e la calunnia dei suoi nemici in arte ed in politica. Le tendenze pessimiste del suo spirito furono allora spinte all'ultimo grado da' suoi dolori personali. Egli non ha la mente fiera e sicura, la visione limpida e netta, la logica possente e sapiente degli uomini superiori, come Dante; nè lo sguardo scrutatore e animatore delle energie storiche e psicologiche, come Shakspeare; nè la ragione ampia e la scienza feconda di Wolfango Goethe. Egli ha le qualità secondarie dei poeti di passione: cioè una ipersensibilità tormentosa, che raddoppia le emozioni e le impressioni del mondo esteriore, e una facilità quasi smaniosa di estendere la propria personalità su tutte le forme

dell'universo o ridurre queste al minimo comun denominatore della propria personalità. Quello che dice Hilde di Solness, si può dire di Ibsen:—« Voi avete la coscienza estremamente delicata, d' una complessione troppo fina. Essa non sopporta nulla. È incapace di sollevare il minimo peso ». Ora questa coscienza così delicata, così fina, così gelosa, così, diciamo pure, ristretta, non può contenere, comprendere, giudicare la varia e complicata vita dell'uomo e della società moderna. O, se mai, non può scoprire che una piccola parte, la parte turbata e malata.

***

Dopo i tre poemi, cui sopra ho accennato, Ibsen tacque per ben dodici anni. Il *Brand* e il *Peer Gynt* sono del 1864. Dal 1864 al 1877 egli si raccolse, si piegò su se stesso, si rifece una nuova cultura sui libri di Mill, di Strauss, di Renan, di Taine, di Spencer, di Darwin. Ma la nuova cultura non trasformò la sua coscienza. L'unità del suo spirito rimase intatta. Sotto i nuovi simboli, sotto le nuove *idee* del suo *teatro*, permane l' antico poeta, l' antico uomo. Lazzaro non balza dalla sua morte, alla voce del nuovo Cristo della scienza. E l' autore di *Brand* segue ancora a chiedere a se stesso: « Quando verrà lo spirito del secolo con la parola di liberazione? quando verrà colui che ci risveglierà e ci mostrerà il cammino? »

Aspettando, egli si crea, a teatro, Geremia della

fine del secolo. Ogni suo dramma è un lamento. Ogni suo personaggio rappresenta una corda spezzata della grande arpa dell'umanità. L'armonia del pensiero, della coscienza, della vita, è per lui muta per sempre.

Solness, nel dramma omonimo, è un Brand solitario; come Rosmer nel *Rosmersholm* è un Giuliano borghese. Quando era giovane, Solness costruiva bei templi per gli uomini ansiosi di fede; ma gli uomini non mostravano di accorgersi del suo lavoro. Non vedendosi incoraggiato, smise; e cominciò a costruire umili case per le famiglie, dolci asili della pace, del riposo, dell'affetto degli uomini. Ma se questi nuovi suoi sforzi furono lodati, non furono aiutati nè premiati. Allora, vedendosi non compreso e non amato, constatando vane le sue fatiche, giudicandosi inutile a sè e agli altri, sale sull'alta torre incompiuta che egli aveva pensato di elevare fino al cielo, per avvicinare fino al cielo gli uomini, e di là precipita negli abissi. Innalzandosi, Solness non ha trovato che la morte.

E così Rosmer. Anche Rosmer è un sognatore. Se Solness lavora a trasformare la struttura della società, Rosmer lavora a trasformare se stesso. Ma come quegli trova resistenza alla sua impresa negli uomini, questi trova resistenza in se stesso. Legato alle idee, ai sentimenti, alle tradizioni antiche, egli, sebbene comprenda la necessità di traformarsi, non ha la forza sufficiente per riuscire. Il suo sogno è luminoso, ma la sua volontà è inerte. Egli vede l'aurora, ma non può andarle incontro, nemmeno quando a lui arriva

in aiuto, dalle nebulose regioni del mistero, la compagna dello spirito, Bebecca West. Rebecca è la vergine fiera ed ardente, figlia dell'amore e della libertà, creatura fatta di ragione, di esperienza e di passione. Ma anche lei fallisce al suo scopo, di convertire Rosmer; e la sua storia, e quella di Rosmer, la storia di queste due anime superiori, che per aver tentato di sfuggire alle tradizioni di fede e di morale, del Criatianesimo, si mettono in lotta con la società, finisce nella morte: con un doppio suicidio. Perchè i personaggi di Ibsen pare abbiano questa missione: di sparire nel momento in cui dovrebbero lavorare per il loro trionfo o il trionfo delle loro idee, invece di sopprimere gli altri. Così, nelle *Colonne della società*, si sopprime con la confessione de' suoi peccati, Bernich, quando per essere conseguente col suo passato, con l'ambiente in cui vive, dovrebbe invece combattere.

Come gli uomini, così le donne: guardate Nora in *Casa di bambola* e *Hedda Gabler*.

In *Casa di bambola*, il conflitto famigliare, non deriva da un *fatto*, ma dall' *apprezzamento* di un fatto. Quando Nora si accorge che il marito, e col marito la legge, non danno a una buona azione da lei compiuta il valore che ella crede si debba dare; quando, a proposito del giudizio su quella azione, ella si accorge della diversità sostanziale non solo del carattere ma della morale del marito—fugge. Appena il dramma spunta, Nora volta le spalle alla casa, ai figli, al pubblico; e così consigliandola, l'autore si propone

di dimostrare: che non può esservi matrimonio senza perfetto accordo degli spiriti dei coniugi. Dimostrare! Forse enunciare; perchè dimostrazione non si vede. E tanto meno si vede lo scopo morale della condotta della donna; perchè abbandonare la casa, abbandonare i figli, distruggere la famiglia, per andare ad apprendere in solitudine, che commette un falso colui che, anche con le migliori intenzioni di questo mondo, segna un'obbligazione con una firma falsa, e sia pure la firma del padre,— è semplicemente ridicolo e supremamente inumano e immorale.

Se Nora fugge, Hedda Gabler si uccide. Ed è un vero peccato; perchè poche creature sono uscite dalla mente di un artista così ben disegnate e fulgenti, come questa vittima del sogno di Ibsen. Hedda Gabler è la donna bella e fatale, l'anima oscura e violenta, che passa nella vita silenziosa e sdegnosa, quasi più per affrettare che per allontanarne il fato che l'aspetta. Ella non discute: giudica; non offende e non si difende: sprezza; non racconta le sue tristezze, non confessa le sue disillusioni: si immola a esse. Il sogno della sua giovinezza, tutto di nobiltà, di splendore, di forza, cade ai piedi di un marito mediocre e volgare, ch'ella accetta senza protesta, in luogo dell'uomo di genio che ha amato invano e al quale avrebbe consacrato la sua bellezza ed il suo cuore. Il giorno che s'incontra, ancora una volta, con l'uomo di genio, ella è perduta. Che resta a loro due divisi, per sempre, divisi l'una dal marito, l'altro dalla moglie volgare, che resta se non l'unione ideale

della morte? Infatti dopo di aver dato al signore della sua fantasia un revolver per uccidersi, si uccide anche lei, gravida, trascinando così nel nulla anche il frutto del dovere coniugale, distruggendo così in un sol colpo il passato e l'avvenire, il sogno e la realtà. Profonda e superba fantasia lirica — che non ha altro torto che di esser creata, per dimostrare una tesi che non esiste: la tesi dell'impotenza umana a raggiungere il bello — che, con un po' di sforzo, se Hedda avesse voluto, avrebbe pur tanto facilmente potuto raggiungere, non sposando il marito.

Io non intendo esaminare, uno per uno, tutti i drammi di Ibsen: ma anche da quelli, che ho rapidissimamente tentato di riassumere, credo si possa concludere che in essi manca proprio il dramma, cioè a dire manca la lotta, o degli esseri tra loro, o degli esseri con se stessi. Nel momento di crearli, Ibsen toglie a' suoi personaggi la facoltà generatrice del dramma: il *volere;* e su questo vuoto innalza l'opera sua.

Egli imagina il dramma della menzogna *(Le colonne della società)*, il dramma della coscienza religiosa *(Rosmersholm)*, il dramma della famiglia *(Casa di bambola)*, il dramma della politica *(Un nemico del popolo)*, il dramma dell'eredità *(Gli spettri)*, il dramma dell'adulterio *(Donna del mare* e *Anitra selvatica);* ma quando l'azione dovrebbe cominciare a svolgersi, i personaggi o rimangono paralizzati, o si sconfessano, o spariscono, o si uccidono. Perchè mancano tutti di forza motrice: di quella forza che spinge l'uomo contro

l'uomo o contro i fatti, per modificare se stesso o gli altri, la propria situazione o la situazione delle cose, o la direzione degli avvenimenti. Strana contraddizione di questo strano intelletto! Mentre sostiene la necessità del trionfo della *volontà pura (Peer Gynt)* e insiste nel consigliare, per vincere, di *volere, volere fino all' impossibile;* Ibsen non imagina che persone senza volontà, non costruisce che coscienze senza impulsi volitivi! Chi ha costretto Hedda Gabler a sposare un marito sciocco e volgare? Bastava semplicemente *volere*, per non sposare un uomo che non le porta nè la ricchezza, nè l'amore, nè la gloria, e neppure la considerazione pubblica! — Chi ha costretto Rosmer a uccidersi? Bastava *volere* rompere sul serio i legami con i suoi antichi amici, per risparmiar a se stesso l' ultima punizione. Nè sembri una volgare *petizione di principio*, questa mia osservazione. Io credo, anzi, che tutto l'errore del teatro ibseniano stia appunto in questo: nella sproporzione della catastrofe dramatica con le cause che la producono. Sproporzione che deriva appunto da un vizio di volontà comune a tutti i personaggi, e che tutti rende ridicoli; tanto più, che essi sono creati a rappresentare il dramma dello spirito moderno. — « I miei doveri più sacri — dice Nora — sono i doveri verso me stessa. Io credo che, anzi tutto, io sono un essere umano, o almeno devo sforzarmi di diventarlo. Io so, Torwald, che la più parte degli uomini ti darà ragione, e che le idee che tu manifesti sono stampate nei libri; ma io non ho più il modo di pensare

a quello che dicono gli uomini, o a quello ch'è stampato nei libri. Bisogna ch'io mi faccia da me le mie idee, e che mi sforzi a rendermi conto di tutto.— E non hai la religione? — domanda Torwald. — Ahimè, — riprende Nora — so io forse che cos'è la religione? Il pastore Hausen mi dice ch'è questo e quest'altro. Quando sarò sola e libera esaminerò anche questa, come le altre questioni; e vedrò se il pastore diceva il vero, o per lo meno se lo diceva in relazione alla mia coscienza. Per ora, io non so niente. Ovvero, non so che una cosa: che le mie idee differiscono interamente dalle tue. Io apprendo ora che le leggi non sono così come io le imaginavo; ma che esse, con tutto ciò, siano giuste, non è possibile che m' entri in testa! ». — Queste parole di Nora Helmer — parole la cui innocente stupidità non mi pare vi sia bisogno di illustrare — sono rivelatrici. Esse contengono il sostrato della coscienza di quasi tutti gli eroi del teatro ibseniano: ignoranza delle condizioni reali della vita sociale; assenza di spirito, e di volontà, o per l'adattamento o per la ribellione. Quando nell'*Anitra selvatica,* Hialmar Ekdal scopre, o meglio apprende dalla viva voce del giovane Werlé, che sua moglie non è una donna onesta e non è stata mai tale, nemmeno prima del matrimonio, che cosa fa? Silenziosamente, se ne va a dormire al piano inferiore della casa, presso alcuni amici che si burlano di lui. Egli non reagisce in nessun modo. E se non fosse eccitato da quel melenso del giovine Werlé, che tenta di veder puniti nell'amico i peccati del padre, Hial-

mar non mostrerebbe neppure di accorgersene. O perchè, infine? E così il dramma passa dall'uomo alla bestia, dal marito all'anitra, dalla persona vivente al simbolo, all'idea astratta. Ma se Hialmar Ekdal non ha intenzione di agire, nè volontà di reagire, perchè presentarlo in tale strana situazione, di fronte alla moglie e di fronte a se stesso, dinanzi agli amici e dinanzi a Dio? — Non par vero; ma l'autore ch'è disceso a lottare in nome dell'*imperativo* di Kant, finisce col portare al macello la legione dei suoi eroi, in nome dell'*inazione* di Schopenhauer. « La scienza e l'inazione — dice Schopenhauer — sono gli ultimi fini dello spirito umano. L'uomo deve comprendere che il meglio per la volontà è di negare se stessa, e che in tutti i fenomeni che la sollecitano ad agire trovi non motivi di azione, ma impedimenti, per arrivare così alla libertà perfetta: cioè la negazione del *voler vivere* ». — Proprio come *tutti* i personaggi di Ibsen.

Il più strano è che tutti questi personaggi senza volontà siano battezzati dalla critica degli ibseniani come ribelli. Ribelli in che, o perchè? — io mi domando. È forse ribelle Rosmer, che per paura delle minacce de' suoi antichi amici politici, decide di sottrarsi ad essi con la morte? È forse ribelle Bernick, nelle *Colonne della società,* che, ai primi ostacoli che gli si levano innanzi, racconta da sè al pubblico la propria storia, e rivela da sè gli errori e le colpe della sua vita? O è forse ribelle, in *Un nemico del popolo*, il dottor Stockmann, il quale, incapace di

combattere le maggioranze, si ritira in solitudine, enunciando la comoda ma non eroica e non morale sentenza che: *l' uomo più possente del mondo è colui che è solo?* Ovvero, è un ribelle Osvaldo, negli *Spettri,* la povera vittima dell'eredità, costretto a subire gli effetti della dissolutezza paterna e a morirne inevitabilmente?

***

Il mondo che Ibsen crea, non è un mondo drammatico, ma lirico, che si svolge non da un sentimento ma da una metafora, non da un' idea ma da un preconcetto. Ordinariamente, è sempre l' autore che, sotto varî nomi, si mette di contro alla società, per definirla e per qualificarla, non per comprenderla e rappresentarla; così egli trova che le colonne della società sono l'ambizione, l'interesse, la vanità, l'ipocrisia; e, mano mano, cerca sempre similitudini nuove, forme simboliche nuove, per esprimere questa che non è poi una profonda verità, ma appena una superficiale e generica osservazione, di ordine non perfettamente superiore. Così, nel *Nemico del popolo,* le sorgenti dello stabilimento termale che il dottor Stockmann rivela corrotte e avvelenate, non sono che le sorgenti morali della vita e della società moderna, corrotte e avvelenate dalla menzogna. Così, la fattoria dei Rosmer non è che l' insieme dei pregiudizi e delle tradizioni che tengono schiavo l'uomo, e gl'impediscono di ribellarsi, di conquistare la pro-

pria libertà, di raggiungere l'ideale. Così, le vecchie case e i vecchi templi che Solness ha distrutto, non sono che le linee della vecchia società, le quali, secondo l'Ibsen, non servono più a contenere l'anima moderna. «Io voglio ora costruire un edifizio che sia capace di sostenere davvero la felicità umana», dice Solness. Ma, ahimè, se manifestare il desiderio di distruggere è facile; formare un progetto di ricostruzione è difficile. Come mai ricostruire con materiali inesistenti? dopo che nessuno, nessuno di quelli che sono serviti di base all'antica e servono ancora alla presente società, l'Ibsen crede sian più utili e adattabili? Tutta la storia dello spirito umano muove in rassegna sotto lo sguardo di Ibsen; e tutta è giudicata degna di ospedale, di manicomio, o di carcere. Il paganesimo? Vanità! La bellezza non può essere a lungo bella. — Il cristianesimo? Terrore! «Com'è terribile quel Cristo, quell' uomo Dio, così chiuso, così enigmatico, così inflessibile. Non è più possibile essere umani, da che egli ha lo scettro del mondo». — Il protestantesimo? Orrore! Neglige l'arte, non accetta la simpatia degli esseri. — E l'autorità? Oibò! «Ogni fede riposa sull'autorità; ogni libertà è limitata dall'autorità». — Il suffragio universale? Peggio che mai! «I nemici più pericolosi della verità e della libertà sono le maggioranze. Esse hanno la forza, non la ragione: manca quindi di nobiltà intellettuale». — È la negazione assoluta di tutto: leggi, tradizioni, arte, religione, principî, sentimenti, ogni forma, ogni elemento, ogni germe di attività individuale e so-

ciale. E sulla negazione può sorgere il dramma? Può sorgere qualsiasi concezione del dovere che in fondo poi è la vera radice del dramma? Il dovere è una norma di condotta che deriva da un complesso di idee accettate o che si vuole siano accettate: da un comando di religione, da un imperativo filosofico, da un pensiero politico. Ma qual dovere volete mai porti il germe della lotta in un mondo d'arte in cui ogni religione, ogni filosofia, ogni politica è distrutta?

Arrivato a questo punto di negazione, è naturale che, per annullare la società presente non basti a Ibsen neppure il diluvio — per paura che l'arca si possa ancora salvare. «Io non conosco che una sola vera rivoluzione — dice egli nella poesia intitolata *A un oratore rivoluzionario* — cioè il diluvio. E tuttavia anche in quello il diavolo fu giocato; e Noè prese la dittatura. Ricominciamo oggi l'impresa, ma più radicalmente. Occupatevi voi, lottatori, di fare affondare l'arca. Io attaccherò con letizia la torpedine ai suoi fianchi! »

Parole! Ma, e dopo?

Nella lettera a Brandes, egli dice: « Le idee novelle chiedono una espressione novella. La Libertà, l'Eguaglianza, la Fraternità non sono più quel che erano al tempo della ghigliottina. Le rivoluzioni localizzate e speciali, le rivoluzioni politiche, ciarlatanismo! Quel che bisogna ora fare, la rivoluzione che a ogni costo è necessario oggi compiere, è la rivoluzione dello spirito umano! »

E per compiere questa rivoluzione che cosa egli consiglia?

Nient' altro che la rieducazione della coscienza umana nella solitudine! L'uomo sarà perfetto quando sarà solo. La solidarietà sociale è iniqua, perchè «corrompe i germi della personalità che dovrebbero fiorir liberi». «Così com'è, la vita non val la pena di essere vissuta!» — E non altro? — No: questo è tutto. Troppo poca cosa, ognuno vede da sè, come pensiero riformatore, come sogno d'artista, come ideale di «rivoluzionario dello spirito»!

No: queste correnti di egoismo, questi propositi di pessimismo, queste tendenze e questa filosofia restrittiva, non sono correnti, propositi, tendenze, filosofia di rinnovamenti, e tanto meno di rivoluzioni; ma di decadenza. Non incoraggiano, non promuovono, non ricostruiscono e non salvano nulla; e nelle zone che percorrono non servono che a fecondare la forza dei sentimenti antisociali latente nel sangue della bestia addormentata sotto l'epidermide dell'uomo. Le dottrine che mossero la enorme macchina della Rivoluzione francese erano, è vero, dottrine di negazione, ma di un passato prossimo, e non si estendevano a tutta la vita umana; e nel diamante laceratore delle loro punte splendevano bagliori di nuove aurore, aurore di nuovi mondi. L'Enciclopedia batteva in breccia la *tradizione*, toglieva alla tradizione ogni forza, ogni autorità, ogni valore; ma nello stesso tempo dava forza, autorità e valore a un altro principio costitutivo: la *ragione*. Spostava l'asse, non lo

spezzava; e ricostruiva. Ricostruzioni affrettate, e momentanee, sia pure; ma ognuno di quei titani dell'ingegno umano, mettendo nell'opera sua tutta la passione attiva dell'umanità, contribuiva almeno alla rigenerazione, non alla distruzione. Voltaire, con lo scudiscio del suo spirito altolevato contro la costituzione religiosa; Montesquieu, con la serena parola di oracolo sempre pronta a rifare la storia; Diderot, co' suoi impeti di vulcano squassanti il vecchio edifizio letterario e morale; Rousseau, con la possente audacia del plebeo che, dopo tanti secoli, si scopre alfine e si proclama padrone del mondo; spingevano tutti al fallimento dell'antica costituzione sociale: ma non alla distruzione di tutta la società umana. E la Rivoluzione, piegando sotto la lunetta della ghigliottina i *nemici*, come diceva, del *genere umano*, si proponeva non di distruggere l'umanità, come con la biblica punizione del Diluvio universale vorrebbe fare Ibsen, ma di liberarla dai suoi sfruttatori e dai suoi tiranni.

L'atteggiamento artistico di Enrico Ibsen di fronte alla società moderna a me non par coraggioso moralmente, nè bello artisticamente. L'uomo che volta le spalle, che arriccia il naso, che non sa mostrare che nausea e disgusto di fronte alla corruzione, alla sventura, alla rovina, alla morte, non mi pare che compia un così alto ufficio civile da meritar gl'incensi e le palme. Il moralista, l'educatore, il rinnovatore, come Ibsen è proclamato dai suoi fedeli, ha un altro atteggiamento. Nella *Confessione*, il gran veggente

della Russia racconta com'egli è tornato alla fede. La scienza non gli dava la risposta, che lo persuadesse, al problema: « Perchè io vivo? », e perciò voleva uccidersi. « Infine — egli dice — ebbi l'idea di guardare a vivere l'immensa maggioranza degli uomini, quelli che non si abbandonano, come noi che ci diciamo classi superiori, alle speculazioni del pensiero, ma che lavorano e soffrono e tuttavia sono tranquilli e rassegnati pel fine della vita. Io compresi allora che bisognava vivere come questa moltitudine, rientrare nella semplice fede. Ma la mia anima non poteva accomodarsi agl' insegnamenti viziosi che la Chiesa impartisce ai semplici . . . ». « La legge del mondo — ripiglia quindi nell'altro libro: *La mia religione* — è la lotta per l'esistenza. La legge di Cristo è il sacrifizio della propria esistenza per il bene del prossimo ». Questa è fede operativa, questa è religione umana, questa che sboccia dalle sofferenze della moltitudine, e consiglia il sacrifizio, e consiglia anche l'annullamento individuale, ma per la felicità dei propri simili. Tolstoi è un educatore, e un buon sacerdote della vita umana. Ibsen è appena un dilettante in profezie apocalittiche!

In sul finire del secondo millesimo, Ibsen si leva dall'orizzonte della pallida Norvegia, come uno di quei Lattanzi che in sul finire del primo millesimo predicevano, con profondo sgomento delle folle stupidite, la rovina del mondo. Anche allora tutta una società politica — tanto diversa dalla nostra — cadeva in frantumi: tutti gli elementi delle dominazioni

barbariche ed ecclesiastiche si spegnevano esausti nella vergogna e nel disonore; e, quasi colpito dalla vendetta di Dio, il secolo finiva nella paura, sotto il terrore dell'unghia di Satana. Ma fu incubo passeggero. Perchè il secolo giovane sorse più fiero e più forte dalla putrefazione del vecchio; come ancor più fiero e più forte sorgerà il Duemila dalle ceneri di questo in cui viviamo e che, malgrado le superficiali ed inette requisitorie dei pessimisti di maniera, non ha sulla coscienza i delitti de' suoi predecessori, e vanta invece nel suo attivo le più grandi conquiste della coscienza e i più grandi trionfi della libertà. Amiamo e lavoriamo, piuttosto! . . . Il Diluvio universale potrà ben ritardare la sua seconda rappresentazione; l' arca di Noè potrà ben seguitare a rimaner sull'àncora nel porto; e i personaggi del teatro di Ibsen potranno ancora continuare a invocare dalle tenebre dei loro occhi e della loro anima il sole — perchè probabilmente il sole non tramonterà col secolo, non si spegnerà con la fantasia del malinconico poeta dei fiords!

GERMINAL [1]

(1) Questo scritto fu tradotto, appena vide la luce, in inglese, spagnuolo, russo e splendidamente in francese dal Molinari nel giornale di Jean Grave. (N. dell'E.).

Angiolillo, dunque, è un assassino: è convenuto. Ma perchè non potrebbe essere anche un martire? Ciò difficilmente vorrà essere ammesso. Se è un assassino, per il colpo di revolver tirato contro Canovas del Castillo, è un martire per il peso della condanna sotto il quale è rimasto soffocato. Gittate fango, quanto volete, sul pugno che ha stretto e diretto l'arma omicida! Ma non potete fare a meno di gittare, dopo, una corona di giacinti sulla testa che si è inclinata così dignitosamente nella morte. Questo anarchico, cioè questo distruttore dell'ordine sociale che ha la sua base nella famiglia, questo anarchico, il quale ha chiesto in grazia al carceriere che fosse seppellita con lui l'ultima lettera di sua madre; questo assassino, che, forte nella sua coscienza e nel suo ideale, non ha sentito il bisogno, nell'ultim' ora, di raccomandarsi nè agli uomini nè a Dio, e il cui ultimo respiro si è confuso con una dolce parola di augurio e di speranza per il mondo: — *Germinal!* — questo anarchico, questo assassino,

questo condannato, questo soffocato, è della buona stoffa dei martiri e degli eroi, che non disonorano l'umanità.

Germinal! Questa parola non può fiorire, nel momento della morte, che dal cuore d' un poeta e dal sogno di un eroe. Essa racchiude in sè tutta una gentile primavera di sentimenti e di ideali, ed è degna di stare accanto a quelle altre frasi e parole che nella storia del martirologio politico sono circondate di aureola. Questo annunzio di una nuova aurora nella terra e nella società; questa dichiarazione d' amore e di fede nella vita che per lui si sprofonda nelle tenebre; questa feconda glorificazione dell'avvenire nell'attimo stesso in cui il tempo non ha più tregua per lui, prova e rappresenta la natura dell'uomo e la natura dell'idea.

Germinal! È l'idillio, magicamente risvegliato, al disopra e al di là della tragedia individuale: è il sorriso del pensiero sulle prossime torture della carne; è il volo della fantasia sulla nera coorte dei giudici, dei carcerieri e del carnefice; è l'iride dell'anima gloriosamente risplendente sulla tempesta del delitto proprio compiuto e del delitto altrui che sta per compiersi. Ah, questo italiano non ha soltanto un'arma che uccide: ha anche un sogno che vivifica; non ha soltanto una missione di vendetta: ha anche un sentimento d'amore! Questo assassino è anche un martire. E poichè v'è tanta gente che lo vilipende come assassino, permettete che qual-

cuno, che non è della sua scuola o del suo partito, non disconosca la parte nobile e buona della sua persona. Egli ha pagato, con la sua, la vita di Canovas del Castillo: ed è pari dinanzi al Codice penale. Ma dinnanzi alla storia della politica egli si rialza, disdegnosamente. Sull' ombra del delitto passa il lampo d' una coscienza. E non di una coscienza volgare.

***

Ma, a proposito di Angiolillo, ragioniamo, se possibile, su la inutile persecuzione dei governi contro gli anarchici e l'anarchismo.

Quali effetti tale persecuzione produce, se non di sangue e di vendetta? Quale attentato, o quale delitto ha finora impedito? Quale argine ha messo alla propaganda dell' idea od a quella del fatto? È inutile farne la enumerazione; ma la cronaca dei delitti politici degli ultimi cinque anni è là a rispondere, sebbene non ad ammaestrare.

Ora, pensate.

Noi piangiamo, oggi, su Canovas del Castillo; e bene sta. Ma non credete vi sia molta, molta altra gente che pianga sui fucilati di Montjuich, sui torturati e i tanagliati anarchici delle prigioni spagnuole? Voi imprecate alla mano omicida di Angiolillo, e chiedete nuove leggi di persecuzione, che significa nuovi mezzi e nuovi sistemi di persecuzione

contro i suoi compagni di fede. Ma credete che, come noi, non si sollevi in disdegno, non prorompa in recriminazioni e non invochi rappresaglie il cuore e la fantasia degli anarchici, quando innanzi a loro si dànno spettacoli di bestialità, si offrono esempi di carneficina, come quelli che da qualche tempo a questa parte sono stati dati ed offerti in Ispagna?

Noi abbiamo lo stesso preciso metodo degli anarchici: siamo *unilaterali;* non guardiamo che alla nostra idea, non ci preoccupiamo che del nostro interesse, non ci esaltiamo che delle nostre paure. Ci manca, come manca agli anarchici, il criterio di *relatività*, e quindi ci manca la forza della parola e dell'azione equilibrata. Con questa differenza: che gli anarchici, eccitati come sono dalla lotta, col sangue inasprito e ribollente di veleni, da noi iniettati, sono, per la loro speciale condizione di fronte alla società, scusabili almeno, come perseguitati; ma non può e non deve essere scusabile una società organizzata, come la nostra, se nell'errore degli anarchici cade e vi insiste, usando, da parte sua, le stesse armi, la stessa tattica, gli stessi mezzi che usano gli avversari, che bestemmia e maledice!

Il delitto cieco, come ammonimento e come intimidazione: ecco il metodo dell'esecuzione anarchica; — ed ecco, anche, il metodo della persecuzione dei governi contro gli anarchici. Dopo lo scoppio di una bomba che uccide un mucchio di innocenti, che cosa fa il governo? Perquisisce le case de-

gli anarchici; raccoglie dalle case e dalle osterie tutti i *compagni* che può; e li gitta in prigione, o li deporta, o li manda sotto qualunque altra forma a domicilio coatto; e, avutili così in mano, e tenendoli sotto chiave, li bastona e li offende in tutti i modi, esercitando contro di essi tutte le sevizie che la pratica e la giurisprudenza di polizia consigliano ed ispirano. Qualche volta, il colpo è troppo forte, e Frezzi rimane ucciso; qualche altra, la vittima è troppo resistente, e Gano, sebbene lacerato in tutte le carni, sebbene tagliuzzato nelle mani e nelle orecchie, sebbene con le budella fuori del ventre, esce di prigione a fare testimonianza di sangue contro tutte le torture cui egli e i suoi compagni sono stati sottoposti dai carcerieri del Canovas del Castillo!

Qual differenza tra la condotta degli anarchici contro la società, e la condotta di questa contro quelli? — Nessuna. — L'una e gli altri, in luogo di agire per via di giustizia, agiscono per via di vendetta. L'una e gli altri non combattono la grande battaglia, ma s'irritano a vicenda nella rappresaglia del delitto. L'una e gli altri, sono dominati dall'istinto, non dal pensiero: belva contro belve. Ma non c'è nessuna ragione al mondo, per cui si debba lodare o incoraggiare la società nella sua espressione di governo, per le stesse cose per le quali si vilipendono e si perseguitano gli anarchici: cioè per gli stessi errori e per gli stessi crimini. Il codice

penale non può avere una nomenclatura diversa, a riguardo dei principii politici e degli interessi di casta.

***

Il grave torto dei governi d'Europa è questo: di trattare l'anarchismo, come il brigantaggio; e come questo tentare di estirparlo. – Vi è gente che uccide? — Dunque, uccidiamo anche noi! — Vi è gente che uccide, per ragioni di scuola? Dunque, discreditiamo la scuola, e diciamo ch'essa è una palestra di assassinio; e intanto, noi che siamo i creatori del diritto e le guardie della legge, nel nome dell'uno e dell'altra, imitiamo quella scuola. Noi siamo in più, perchè siamo la maggioranza; non ci sarà quindi difficile in una lotta simile di avere il sopravvento. Lo avemmo nei boschi, contro i briganti; perchè non potremmo averlo nelle vie della città e nelle osterie dei suburbî? — E con questi criterî, con queste tendenze, con questo metodo, si va innanzi — cioè, veramente, indietro — imaginando leghe di resistenza internazionale, fantasticando nuove forme di persecuzione e nuove pene, e contemporaneamente esponendosi al ridicolo, perchè l'attentato anarchico ha finora questa prevalenza sull'attentato sociale: lo precede; e, precedendolo, lo annulla.

Ma, sarà lecito dire un po' a noi stessi la verità?

Se sì, io mi permetto di affermare che l'unica forma eroica della scienza e della vita moderna è l'anarchismo; che dall'anarchismo derivano i libri più geniali e gli uomini più coraggiosi; che nell'anarchismo è in gestazione e forse maturerà la *nova gente,* dominatrice della vita sociale. E non ho nessuna intenzione, dicendo questo, di fare un paradosso.

I briganti! gli assassini! i malfattori! — Sì: ma questi briganti non rubano; ma questi assassini sanno di perire nel momento stesso del loro delitto; ma questi malfattori sono degli idealisti. Questi briganti, questi assassini, questi malfattori, nel darla, vanno incontro alla morte; e più che alla morte al supplizio rapido delle folle. Ognuno di questi uccide, perchè s'illude che il suo reato possa portar frutto di bene ai suoi simili. Nessuno di questi è egoista: nessuno di questi tenta di arrivare per il reato alla ricchezza, agli onori, al governo: sono tutti *altruisti,* che, pur sacrificando un altro uomo, sacrificano se stessi, com'essi credono, al genere umano. E coloro che coprono di fiori il pugnale di Bruto; coloro che levano incensi alla ghigliottina della Convenzione; coloro che legano una bandiera alla baionetta di Agesilao Milano; non si accorgono quanto sono illogici e unilaterali, per non dire ingiusti, quando vogliono coprire di fango il pugnale che tagliò il cuore di Carnot, che pur non era Cesare, e l'arma che spezzò il cervello di Canovas del Castillo, che,

quantunque difensore del trono e dell' altare, pure non aveva il fascino e l'orgoglio delle tradizioni di Luigi XVI e di Ferdinando II di Borbone. Io non giustifico nessun delitto: solo mi duole di non aver qui il mio Cicerone, per citare quella pagina meravigliosa (della 2ª o della 3ª filippica, non ricordo bene) in cui è delineata e precisata in eterno la teorica della legittimità del delitto politico. Io fo, semplicemente, della logica; e non è mia colpa se la logica non mi fa odiare, nè vilipendere, nè condannare, neppure col più irresponsabile degli aggettivi, l'anarchismo e i suoi militi!

Questo anarchismo, del resto, ha i suoi filosofi, i suoi poeti, i suoi giornalisti, i suoi critici, come ha i suoi eroi; e tutta un'onda fresca e sonante di idee e di fantasmi è nell' opera di costoro, che valgono certamente di più e meglio dei cinesi del socialismo e dei bizantini del conservatorismo, e in tutto quello che pensano e scrivono hanno una tal forza socratica di ragionamento ed una tal viva originalità di ispirazione, che spesso meraviglia e più spesso commuove.

Ed è veramente molto strano, e dinota la grande ignoranza nella politica internazionale, che contro l'anarchia e i suoi uomini non si ripetano continuamente che le solite volgarità e le solite frasi fatte contro tutte le audacie disinteressate e tutte le abnegazioni individuali incondizionate; ed è più strano ancora che, per far mostra di comprendere

i tempi e di non essere ostili alle scientifiche deduzioni, contro l'anarchia si chiami in aiuto, titillicandolo un poco dietro le orecchie, il socialismo evoluzionista, o l'evoluzione socialista. — Ah, quello lì è un altro affare! Ah, quella lì è un'altra cosa! Ah, col socialismo si può discutere; con l'evoluzione si può trattare! Ah, ah, *autre chose!* — E così esclamando si crede nei giornali e nei parlamenti di salvare le capre del presente e i cavoli dell'avvenire; di dare alla politica una certa vernice di scienza sociale, e a questa una certa tinta parlamentare, che la renda *opportuna* alle varie fasi dell'eloquenza, o ministeriale, o di opposizione. E, dopo ciò, è inutile dire che l'umanità è salva — allo stesso modo che l'anarchismo è distrutto!

*
* *

Ma, dunque, bisogna lasciar libero il passo al delitto, lasciar libero il lavoro ai sovvertitori della società?

No, amici o avversari carissimi; ma bisogna trovare i mezzi atti a impedire quel passo, e il trionfo di quel lavoro. E fino ad oggi non si sono trovati — e non si troveranno. Perchè?

Ecco il perchè:

L'anarchismo non è una causa, ma una conseguenza; non è una proposizione, ma una illazione; non è, malgrado i suoi metodi e i suoi delitti, la

espressione di una follia politica, ma l'affermazione di una condizione di cose che è destinata a mutare (1).

(1) Dopo l'atroce delitto di Ginevra, contro l'imperatrice d'Austria, non sono mancate naturalmente le solite intimazioni ai governi, per le solite repressioni contro l'anarchismo, come dopo l'attentato di Angiolillo. « La conferenza per la pace—disse financo un giornale tedesco, non so invero se con umorismo o con serietà—finirà col diventare una conferenza contro l'anarchia. » E infatti più d'un giornale italiano rimise fuori l'antica proposta della lega degli Stati, per mettere un argine, o per deviare il corso del fiume della follia anarchica. Propositi eccellenti, tutti, come ognuno vede, e anche eccellenti proposte, se potessero avere un principio di esecuzione. Ma potranno mai averlo? O, per lo meno, potranno averlo, senza incorrere iu altri errori, senza provocare altre ingiustizie, senza creare altri delitti?

Con la chiarezza ch'è propria del suo ingegno, Eduardo Scarfoglio cominciò col mettere benissimo la questione: — « L'anarchia è o non è un'idea criminosa, alla quale non si può accordare il diritto alla esistenza che si accorda al socialismo? E allora bisogna distruggerla come furono distrutte tante eresie, col ferro e col fuoco. Non bisogna aspettaredi vederne maturare i frutti sanguinosi, ma bisogna senza pietà recidere l'albero alle radici. La si vuol ritenere invece come una teoria politica, la quale può condurre al delitto qualche forsennato, ma che ha pure un tal qual contenuto d'idee degno di rispetto? E allora si puniscano i casi criminosi, considerandoli come eccezioni, ma non si parli di crociate. » — Ma poi mi par che finisca col ricadere nella prima parte del suo dilemma, quando aggiunge: « La lotta contro l'anarchia comincerà dunque ad essere alcunché di serio, quando il solo nome di anarchico sia considerato come un delitto e punito con la morte o con la relegazione perpetua fuori del contatto dell'umanità civile. » — Non sarebbe un po' troppo?

Ma qui fermo l'amico; e comincio un po' a ragionare io, e a domandare:

Ma è un sistema, è una teoria, è una scuola — o è una tendenza l'anarchismo? E se non fosse un sistema, una teoria, una scuola, cioè un insieme di idee, un complesso di principî, con *unità* di metodo e severità di disciplina, e fosse invece una tendenza, cioè un movimento dello spirito verso certi atti non perfettamente determinati da idee precise e da precise istruzioni di partito, come si potrebbe bandire e attuare una crociata di distruzione? Come? contro chi? contro che cosa? fino a che punto?

Nel caso della crociata, sia considerato come un delitto il *nome* d'anarchico, — dice Scarfoglio. — Benissimo! — rispondo io. — Ma se

Data una società come la nostra, una società, cioè, cariata in tutto il suo scheletro, affetta in tutti i suoi umori di una discrasia ormai invincibile; l'anarchi-

il *nome* significasse la stessa cosa, avesse lo stesso contenuto per e in tutti gli anarchici! Se, al contrario, mentre vi ha chi uccide e chi saccheggia, dicendosi anarchico, vi ha pure chi, dicendosi anarchico, prega la pace, la dolcezza, la carità, come si può in una stessa persecuzione e in una stessa pena confondere l'uno e l'altro? — « Henry afferma che é un anarchico—scrisse Mirbeau dopo l'attentato del *Café Terminus*.—È possibile; ma l'anarchia ha buone spalle. È una moda ormai dei criminali di chiamarsi anarchici. Ogni partito ha i suoi criminali e i suoi matti, poiché ogni partito ha i suoi uomini.» Ed Eliseo Reclus, a sua volta : « — Tutti gli attentati di quel genere noi li consideriamo come delitti. E se coloro che li compiono, credono di far con essi avanzare le idee anarchiche, si ingannano seriamente. » — E così altri.

È vero, comprendo, che si potrebbe dire a questi signori : Sono i vostri scritti, i vostri libri, che con la *critica* che fanno della tirannide della società presente, e con la prospettiva che mostrano della società futura, inducono gli esseri inferiori, che non sanno e non hanno voglia di ragionare, al delitto;—ma non é men vero che essi potrebbero anche rispondere che, per accusare qualcuno d'istigazione al reato, bisogna, per le leggi stesse che vorrebbero essere difese, che la parola dell'istigatore sia equivalente all'azione dello istigato, o per lo meno sia della stessa natura e abbia la stessa *entitá*.

Ma, aggiungo, perché vi sia un nesso tra le idee degli uni e i fatti degli altri; perché vi sia una ragione di colleganza tra la parola e l'atto, é necessario che l'idea, la parola, siano continue, siano univoche, formino *programma*. Ma, guardate un po' alle discussioni o alle risoluzioni dei varî Congressi anarchici, e vi farete un concetto preciso delle cose.

In un Congresso, gli anarchici, seguendo Reclus, si dichiarano *collettivisti;* in un altro, seguendo Krapotkine, si dichiarano *comunisti;* in uno, proclamano la necessità della propaganda *del fatto ;* in un altro, proclamano che non bisogna consigliar nulla a nessuno, per non contravvenire alla formula, ch'è base dell'anarchia : Fa ciò che vuoi! — *Fa ciò che vuoi* — vi pare un *comando* preciso, determinato, teorico, cui si possa far risalire la responsabilità dei varî atti delle varie persone?

Non si può negare però che se il comando, dirò così, del liberalismo anarchico sia un comando neutro, o generico, se meglio vi piace, il comando della procedura sia preciso comando di distruzione. — La *propaganda del fatto* é una propaganda d'azione che ri-

smo, cioè *lo spirito che nega,* è una necessità logica ineluttabile. L'anarchismo è oggi, per la nostra società, quello ch'era la filosofia di Rousseau per la

chiede uomini d'azione. La legge dunque bisogna che colpisca questi uomini d'azione—potrebbero a questo punto dire i conservatori.

E sarebbe giusto. Ma, a parte che la *propaganda del fatto* non è per tutti gli anarchici la stessa, perchè per alcuni il *fatto* anarchico dovrebbe essere soltanto *insurrezionale*, per altri dovrebbe essere *attentato individuale*, come il regicidio; per altri *attentato collettivo*, come quello contro la Camera di Parigi e il Liceo di Barcellona; per altri, infine, *attentato contro la proprietà*, come quelli di Deval e di Pini; a parte questo, io domando: Come potreste voi colpire l'anarchico in genere per il delitto dell'uno o dell'altro? Come potreste colpire, per i furti di Deval e di Pini, per esempio, l'anarchico che, come Jean Grave, non ammette il furto, quale rivendicazione sociale? Come potreste colpire per la bomba di Henry gli anarchici come Saurin, come Malato, come Reclus, che non ammettono l'attentato *collettivo*? O vorreste colpiti secondo le varie categorie della propaganda del *fatto*, gli anarchici che dividono coi rei le stesse opinioni sulla *natura del fatto*, senza tuttavia metterle o pensare di mai metterle in atto?

E, d'altra parte, se voleste davvero la persecuzione contro gli anarchici, in base ai loro principî, come potreste mai attuarla, nella ricerca delle responsabilità, quando per attuarla dovreste *contravvenire* al principio fondamentale, assoluto, senza il quale l'anarchismo non è anarchismo, ma un'altra cosa; al principio, cioè, della libertà incondizionata dell'individuo espresso nella formula: *Fa ciò che vuoi? — « Nous sommes des anarchistes qui n'ont personne pour maître et ne sont les maîtres de personne »* — dice il più illustre scrittore dell'anarchismo. E se non vi sono padroni nè servi, tanto meno vi sono complici. Ogni anarchico è *autore* dell'azione che compie — e solo di quella.

Non parliamo dunque di persecuzione contro l'anarchismo! Sarebbe lo stesso che parlare di persecuzione del fumo nell'aria e dell'acqua fra le dita. E parliamo soltanto di repressione specifica, per ogni reato, contro ogni reo. E non ne usciamo più! Uscendone, commetteremmo noi, a nostra volta, un delitto inutile, e un'inutile barbarie.

E a questo punto, un'osservazione:

A ogni delitto anarchico, sorgono le stesse polemiche, le stesse recriminazioni, lo stesso allarme, come se il regicidio sia un reato nuovo; come se sia una forma nuova di deliquenza l'attentato alla autorità; come se, in tutti i tempi, per diverse ragioni, nel nome di Dio o del diavolo, nel nome del partito o della patria, per vendetta

società francese del secolo passato. In quel mondo chiuso di privilegi, di pregiudizi, di crudeltà, Rousseau si precipitò, come un salvatore in una camera in cui stia per morire asfissiata una persona amata; e aprì tutte le finestre, e mostrò oltre quelle leggi e quei regolamenti di corte, oltre quella miseria di vanità e di etichetta, i liberi campi e i cieli infiniti, le glorie della vita universale e le speranze dell'avvenire immortale; e così trasse la Francia, e con la Francia l'Europa, dal vecchio ospedale della monarchia, nella natura, a respirare, a pensare, ad amare, a combattere, a vivere. Che importa che il *Contratto sociale* sia rimasto nel libro? Ma lo spirito di quel contratto, e di tutte le altre opere concordanti, ha rinnovato per un secolo la società umana.

di famiglia, per congiura di sètta, per impeto di follia, con l'arma della tragedia, come il pugnale od il veleno, o con quella della borghesia, come la rivoltella, o con quella del popolo come la ghigliottina, la vita di coloro che abitano il vertice della piramide non sia stata sempre minacciata e più d'una volta recisa. Oggi sono gli anarchici; ma ieri erano i patrioti, e l'altro ieri i gesuiti: e ogni idea, od ogni gruppo di persone ha trovato sempre le ragioni opportune per armarsi e per giustificare il delitto. Che fare dunque? Colpire il reato in se stesso, non altro. Tanto più che, se si dovesse fare qualcosa di speciale, questo non potrebbe essere che un atto di indulgenza, perché il reato politico suscita minori preoccupazioni e offende minori sentimenti che quello comune. E qui, a suggello, mi piace di riportare le seguenti parole di Gabriele Tard: — *Quoi qu'il en soit, du reste, il résulte au moins du double contraste indiqué, que le crime et le criminel politiques, loin d'être l'objet d'une horreur exceptionelle, comme cela s'est vu au XVIII siècle, lors de l'attentat de Damiens, ont actuellement le privilége de provoquer l'indulgence ou la faveur universelle. Ce qui preuve que l'humanité en s'eclairant ne divient pas de plus en plus utilitaire, quoiqu'on en dise.* — (*Etude Penales et Sociales — p. III — Stonk et Masson*).

E così è dell'anarchismo. Nessuna delle sue proposte, nessuna delle parti del suo programma sarà attuata; ma lo spirito trionferà. L'anarchismo sarà un fuoco fatuo; ma che sorge dalla putrefazione della nostra società. E intanto contiene: contro il vile predominio delle maggioranze elettorali e parlamentari, l'affermazione della *coscienza indiduale;* — contro l'inerzia morale delle classi così dette dominatrici, l'affermazione delle *volontà* rinnovatrici; — contro l'incoerenza del pensiero e dell' azione, l' affermazione *logica* dell'uno e dell'altra.

La volonté, c'est la' que réside le secret de cette libertè interieure qu' il doit acquérir : la volonté, la plus haute des fonctions humaines, car elle est la résultante de tous les besoins et de toutes les fonctions, l'integrale volonté, domaine de l'evolution future telle que nous, libertaires d'aujourd' hui, nous pouvons la pressentir, la volonté grace à qui l'homme sera enfin un dieu...

È un poeta anarchico che parla, Adolfo Ratté! E in questa sintetica dichiarazione v' è tutto il temperamento del suo partito.

Ora, come potete voi credere di distruggere un partito simile, che deriva dalle condizioni stesse della società che difendete, con una leggina di pubblica sicurezza, con una lega di resistenza internazionale di polizia?

Altro ci vuole! In tutti i tempi e in tutti i luoghi le leggi di polizia non hanno risoluta nessuna

questione, e invece le hanno tutte acuite; e le crudeltà non hanno mai scoraggiato o discreditato, ma hanno invece santificato i partiti di opposizione ai reggimenti attuali.—Che fare, dunque?—Che fare? —Aspettare che venga l'uomo, che venga l'eroe, che rimescoli tutte le forze sociali; che *rivoluzioni le anime*, secondo l'energica espressione di Ibsen nella famosa lettera a Brandes; che sconvolga le gerarchie; che comprima e dia nuovo indirizzo alle energie sociali. I governi del quarto d'ora, i parlamenti, le prefetture, le questure, fanno ridere, quando si vedono in massa andare alla caccia dell'anarchico e dell'anarchismo; e faranno ridere ancora per un pezzo.

Così il Rodano, uscendo azzurro e sonante dal Lemano, ride nel veder l'Arve, che vorrebbe dargli il suo letto e il bianco sporco delle sue acque; e segue liberamente e disdegnosamente il suo corso.

Ginevra, agosto '96.

CLINICA E CRITICA

— Perchè il prof. Lombroso continua a scrivere di cose letterarie, con tanta poca preparazione e serietà? Crede egli forse che l'arte sia una cosa tanto trascurabile, che si possa trattare senza quella scienza e coscienza che è assolutamente necessaria agli sperimentatori nei gabinetti? O crede che essa sia una cosa tanto facile ed arrendevole, che si possa a capriccio governare e comodamente impiegare a servizio di tutte le tesi più incerte e di tutte le teoriche più infide cui la scienza non ha voluto ancora conferire il diritto di cittadinanza? — Questi interrogativi sorgevano spontanei al mio intelletto nel leggere l'ultimo scritto dell'illustre professore di Torino, intorno all'influenza dell'antropologia criminale nell'arte in genere e nell'arte drammatica in ispecie, pubblicato nel numero di marzo nella *Nuova Antologia*.

Il prof. Lombroso è un uomo di alto valore: il suo nome è legato a un fascio di idee forti e ge-

niali, che hanno rinnovato in molte parti la scienza della psiche umana; le sue opere sono argomento di esame e di polemica in tutti i paesi, dove si studia e si discute. Qual bisogno dunque, o qual cattivo genio lo induce a diminuire di quando in quando l'importanza delle sue stesse teorie scientifiche, a cui vorrebbe invece dare una riprova nel campo letterario, con saggi confusi e affrettati, che farebbero torto a qualunque scrittore non avesse la disciplina del metodo e del pensiero che ha lui?

In quest'ultimo scritto, il prof. Lombroso si propone di dimostrare, semplicemente, che fino ad oggi, fino a quando, cioè, la nuova scienza psichiatrica non ha dato prove di sua vitalità, non si può dire che il dramma e il romanzo abbiano avuti veri tipi di pazzi o di criminali: per la solita ragione, che prima si studiava il reato e la malattia, non il reo e il malato, e quindi non si potevano avere i caratteri vivi e veri, che si hanno ora nelle opere di Ibsen e di Zola. Enunciazioni e affermazioni che, al primo ascoltarle, fan venire la voglia di domandare al prof. Lombroso: Ma di grazia, da qual lungo sonno ella si sveglia, o da quell' isola deserta ella ci ritorna?

Enunciazioni di simil genere non richiamerebbero, del resto, l'attenzione, se spesso non fossero seguite dalla pretesa delle relative dimostrazioni, tanto di ordine positivo che di ordine negativo: la pretesa cioè, di annullare, da una parte, tutta la lettera-

tura umana, da Eschilo in giù, e dall'altra glorificare, dove meno è possibile, la produzione dei due o tre autori, che dovrebbero fare da puntello alla teorica dell'autore del *Genio e Follia*. È possibile fermarsi a discutere le prove negative? Il professor Lombroso mostra così grande sicurezza nel chiamare letteratura di *declamazione* tutta la letteratura drammatica che precede alla data del suo libro sull'*Uomo delinquente*, che mi parrebbe un gran peccato di disilluderlo. Mi limito quindi, semplicemente, a seguirlo nelle prove positive. E ne avrò anche di troppo, per le conclusioni a cui sarò costretto di arrivare.

Dunque, Ibsen e Zola ci hanno dato i caratteri *vivi e veri* del pazzo o del delinquente, per effetto degli studi della nuova scuola antropologica — come asserisce il prof. Lombroso?

Vediamo.

Dice il prof. Lombroso: — « Ibsen ha fatto negli *Spettri*, il quadro *più* esatto della *paralisi generale progressiva*, frequente appunto, come nel suo eroe, in uomini di *grande attività* mentale, che abusarono dei piaceri o del lavoro intellettuale, *sopratutto* se hanno un fondo ereditario ». Come Oswaldo, così tutti gli altri personaggi del teatro Ibsen. « Ciascuno di quei personaggi — secondo il Lombroso — ha caratteri così particolari che sembrano *proprio* scolpiti da un alienista, o da un antropologo criminale ».

Proprio così?

La scienza non può avere due parole. Il pazzo o il criminale devono presentare, per tutti i medici, gli stessi caratteri e le stesse manifestazioni. Non è possibile che dinnanzi agli stessi fenomeni due medici facciano diagnosi diversa; se no, o l'uno dei medici sbaglia, o la malattia non è quella che è denunziata.

Che dire dunque, nel vedere dinnanzi al teatro di Ibsen in generale, e al protagonista degli *Spettri* in particolare, il prof. Lombroso dire una cosa, e Max Nordau, per esempio, dirne un'altra?

Or bene, nel libro, che Max Nordau dedica in segno di sommissione scolastica al prof. Lombroso, si leggono le seguenti parole: — « Le divagazioni di Ibsen nel campo medico mettono di molto buon umore.... Puerilmente ingenua, come la malattia di Rank nella *Casa di Bambola*, è quella di Oswaldo negli *Spettri*. Da alcuni tratti di minor conto, parrebbe si dovesse trattare di *demenza paralitica*, ma altri e più importanti ne vengon fuori, che escludono *assolutamente* la diagnosi di una *demenza paralitica*.... Ibsen ha inventati i suoi malati di sana pianta, e dà quindi risultati ridicoli.... Egli *accomoda* a piacer suo le malattie nuove, e i suoi ammiratori magnificano poi il *verismo e l'esatta osservazione*.»

Chi dei due ha ragione? Lombroso o Nordau? Colui che afferma che i personaggi di Ibsen sono

perfetti, secondo i risultati della scienza; o colui che irride ai personaggi dell'Ibsen, come fantocci senza nessuna base, nè fisiologica, nè patologica? E quali sono i dati veri? Quelli del prof. Lombroso o quelli del dottor Nordau, che pur si dicono laureati nella stessa scienza? E se noi fossimo così ingenui da aspettare da loro il verbo scientifico, che figura faremmo?

Il peggio è che il Lombroso o non ha letto, o ha letto male gli *Spettri*. Egli infatti fa derivare la malattia di Oswaldo dall'*abuso dei piaceri e dall'eccessivo lavoro intellettuale*, aggravati dal *fondo ereditario;* quando invece, il povero Oswaldo, secondo il suo autore, non è che *soltanto* una vittima dell' eredità. Nel secondo atto infatti, in cui egli fa la confessione alla madre, che gli domanda la ragione delle sue malinconie e del suo malessere, dice: — « Ma, precisamente, io non me ne so rendere conto. *Io non ho mai avuto, in nessuna forma, una vita di eccessi:* credimi, sono sincero ». — E Ibsen, infatti, ha voluto descrivere in lui un *effetto*, non una *causa:* l'*effetto* della vita disordinata del padre. — *Tuo padre era finito* — dice la signora Alving — *quando ti ho generato.* — Ed è molto strano, in verità che il prof. Lombroso capovolga così sbadatamente i termini del problema e giudichi con tanta sicurezza di un dramma che, ripeto, o non ha mai letto, o ha letto male e sbadatamente. Guardate, infatti. Nel secondo atto stesso, in cui è la dichia-

razione di Oswaldo, che ho sopra riportata, è anche, è vero, poco dopo, una dichiarazione contradittoria; ma bisogna spiegarsela e comprenderla, per spiegarsi e comprendere il dramma. Seguitando a narrare alla madre tutti i dolori sofferti al principio della malattia, egli riferisce l'opinione del medico, che prima lo ebbe in cura. — « Era uno dei grandi medici di laggiù. Io gli descrissi tutte le mie sofferenze, dopo di che, egli mi pose una lunga serie di questioni, che mi *pareva* non avessero nulla a che fare col mio stato; non capivo, anzi, dove egli volesse arrivare.... Finalmente, concluse: Vi è in voi, dalla nascita, qualche cosa di *vermoulu:* questa è proprio l'espressione francese di cui si servì ». — E che voleva dire? chiede la madre. — Io lo pregai — prosegue Oswaldo — di spiegarsi il più chiaramente possibile. E quel *vecchio cinico* disse allora: i peccati del padre ricadono sui figli! — Lo avrei schiaffeggiato!.... » — E la collera di Oswaldo si spiega benissimo, quando si pensi a tutti gli sforzi fatti dalla madre per dare al figlio, nella fanciullezza e nella maggiore età, un' alta opinione del padre; quando si ricordi tutto il dialogo del primo atto, fra M.me Alving e il Pastore, nel quale la nobile donna racconta tutta la vita di vizio e di ignominia del marito, tutta la malattia nella quale si è consumato, lontano dagli occhi del pubblico, tutta la lotta combattuta per impedire che trapelasse nel pubblico e poi nel figlio la vera storia del padre. — « La ve-

rità è che mio marito è morto nella dissoluzione in cui era vissuto.»—« Perchè il secreto non fosse scoperto, io ho dovuto sostenere una lotta di tutti gli istanti ». — E per questo, anche aveva mandato il figlio a Parigi; per questo, scrivendo al figlio a Parigi, gli parlava del padre con grande venerazione; per questo, infine, Oswaldo si leva in ribellione contro il medico che, vedendolo distrutto, fa risalire al padre la colpa e la responsabilità ! — Ebbene , il prof. Lombroso scambia le apparenze con la sostanza; la pietosa menzogna materna con la realtà patologica; e su queste false apparenze e queste false notizie, crea un Oswaldo nuovo, diverso da quello creato da Ibsen, imagina cause nuove, e fa quindi una diagnosi, una descrizione, una discussione del morbo, assolutamente fantastiche; e su queste basi proclama il trionfo del suo metodo , delle sue teoriche, della sua scuola. E corre ! Possibile non fermarlo ?

Nella smania di trovar prove dappertutto alle sue teoriche, il prof. Lombroso si afferra anche alle vesti di *Hedda Gabler,* per trascinarla nel suo gabinetto antropologico. *Hedda Gabler?* « Una donna affetta da nevrosi, acuita dalla gravidanza. *Virile* come tutte le scriminali, anch'essa aveva maneggiato la rivoltella da giovine ». E così nella superba figura di Hedda il prof. Lombroso non vede che la rivoltella, *maneggiata da giovane !* Via, diciamo la verità, tutto questo non è serio; tutto questo non appartiene nè

alla scienza, nè all'arte, nè al teatro di Ibsen, ne al teatro anatomico. Hedda Gabler è una delle più poetiche figure della scena contemporanea, e simboleggia l'eterna aspirazione alla bellezza ideale, e nello stesso tempo l' eterna lotta contro la mediocrità e la volgarità, che impediscono l' ascensione all'ideale. — Fate qualcosa di bello, secondo la vostra volontà — ella dice a Eybert Loevberg, dandogli la rivoltella. — Quando poi apprende che Eybert si è ucciso con quella rivoltella, esclama: Ah, un atto di bellezza e di volontà finalmente! — Ma quando infine apprende ch'egli si è tirato il colpo, non alla tempia, ma al basso ventre, o per caso, il disgusto la assale: — Maledizione! si guasta tutto al *mio* contatto! — e per non subire un ricatto, si uccide lei, con un colpo alla tempia, lei, gravida, in uno scoppio di riso, mentre nella stanza vicina la gente volgare chiacchiera e l'aspetta. Quel colpo di revolver uccide nello stesso tempo la vita passata e l' avvenire: la disillusione e la speranza: l'ideale mancato e la viltà immancabile. *Hedda* è una ribelle — non è una criminale.

Del resto, sono tutte ribelli, nel concetto e nel piano sociale del loro autore, le donne di Ibsen: Hedda Gabler, Nora Helmer, Rebecca West; lottano tutte contro odiose dominazioni, e pregiudizî secolari; e nell' intenzione del loro autore non diventano criminali *che per il volgo*.—Come mai dunque il prof. Lombroso mette anch'esse nel catalogo del

tipo delinquente? — Delle due l'una: o egli non ha studiato il teatro di Ibsen; o non ha guardato che a certi atteggiamenti *esteriori* dei personaggi; i quali, poi, più che rivelare un difetto *organico loro,* sono imaginati dall'autore come protesta contro i difetti organici del costume e delle leggi sociali: e quindi *sono moralmente perfetti.*

La letteratura è una cosa seria, almeno quanto la scienza. Un'opera d'arte richiede, a essere compresa, almeno tanta intelligenza e sapienza quanto un fenomeno della natura. Un artista ha diritto di essere studiato, almeno con tanta precisione e sicurezza di mente quanto un soggetto di clinica. Ora, credere di poter fare a meno di qualsiasi elementare preparazione, di qualsiasi forma di diligenza e di coscienza, di qualsiasi norma di metodo e di cultura, nel trattare di opere letterarie e dei loro autori, è credere, press' a poco, all'inverosimile: un inverosimile, mi affretto ad aggiungere, in cui non si trova, in verità, nessuno spirito di scienza e nessuna virtù di spirito.

Ma pur troppo, questa del Lombroso della notizia inesatta e dell'interpretazione cervellotica, è diventata un' abitudine quando egli tratta di cose letterarie. Modestamente, io diedi molte prove di ciò, nella polemica leopardiana. L'illustre prof. D'Ancona ne aveva prima fornito altre, quando in una delle prime edizioni dell' *Uomo delinquente,* se non erro, aveva trovato che, per dimostrare il Foscolo *incline*

al delitto, il Lombroso interpretava il verso : *L'umana stragge arte è in me fatta e vanto,* cioè la scienza delle armi, come scienza del delitto. Ma quel che è più grave è che, pur di dare alimento a questa sua smania di trovar prove alla sua teorica dappertutto, non escluso nel campo dell'arte, egli finisca col riconoscere come estratto dai suoi libri anche quel Jacopo Lantier, della *Bête Humaine,* che ha proprio gli elementi contrari che nei suoi libri sono richiesti per la formazione del delinquente-nato. Jacopo Lantier dovrebbe essere, infatti, nella Bestia umana, il delinquente tipo, il delinquente selvaggio, il delinquente bestia. Ma non è, invece, che un delinquente romantico. Questo uomo, nel cui seno rugge paurosamente la bestia, è trattato da Emilio Zola colle più squisite raffinatezze sentimentali e con le più eleganti forme fantastiche. Una bestia? Quello è un melanconico sognatore, che par viva perennemente negli azzurri profondi del cielo, e solo di quando in quando, nei momenti di stanchezza, si benigni di discendere in terra e domandare : C'è qualcuno che desideri di essere sgozzato ?— Se non fosse un meccanico macchinista, si direbbe un poeta. Certo, secondo Zola lo presenta, egli ha dovuto leggere molto Leopardi, molto Musset, e, chi sa? fors'anco molto Baudelaire. Quando egli, dopo avere ucciso Severina, comincia ad amare Filomena, l'amante di Pecqueux, Emilio Zola lo rivela intero, senza reticenze e senza perifrasi. *Filomena n'avait connu, jusque-là,*

que des amants brutaux. Les petites mains, les façons polies de ce garçon si triste, qu'il avait l'air très doux, lui semblaient des friandises auxquelles elle n'avait pas mordu encore. — Oh, non c'è che dire! È del Rolla in carne ed ossa. — Egli ha 26 anni: è grande, bruno, ha il viso tondo e regolare, i capelli e i mustacchi folti e neri, la pelle fine e ben rasata alle guance, gli occhi larghi e neri, accesi di faville d'oro. E profondamente, insanabilmente triste. E, poichè dev'essere delinquente, ha — ma si vede che Zola li dichiara a malincuore — due o tre caratteri determinanti la sua fatale natura nel romanzo: fisicamente, le mascelle un po' pronunziate, e patologicamente degli accessi di febbre bruschi e dei dolori acuti al cranio, che glielo forano fin dietro le orecchie. Che si pretende di più? L'illustre autore della *Bestia umana* crede di avere adempiuto al suo còmpito di naturalista, dopo che ha dato al suo eroe quei due o tre caratteri distintivi, che tutti i trattati di antropologia criminale dànno ai delinquenti nati! E s'incammina quindi beatamente nei campi fioriti della fantasia. E ho detto a proposito: al suo eroe. Perchè Zola fa di Lantier un vero e proprio eroe: un mistico e un martire della delinquenza; un lottatore delicato e forte; un cavaliere nobile e dolce, che combatte quanto più può contro il suo nemico interno, e tanto combatte che, quando alfine ne è vinto, il pubblico è costretto a compatirlo, e a esclamare: « Poveretto, quanto ha sofferto! » — E

tanto più cresce la pietà verso di lui, quanto più si chiarisce cosciente il suo continuo, persistente e sapiente lavoro di demolizione di se stesso. Egli, nato di padre ubriaco, quel Coupau dell'*Assommoir* che finisce di *delirium tremens* all'ospedale, non beve mai, neppure un sorso, di acquavite—*ayant remarqué que la moindre goutte d'alcool le rendait fou;* — egli che sente il suo intimo male, e si accorge, di quando in quando, delle enormi frane che si aprono nel suo organismo, per le quali evapora la sua gentil parte di umanità, onde finisce con trovarsi in balìa non più della sua ragione, ma della sua forza muscolare, che lo spinge al delitto, egli non si fa trascinare, anzi riesce sempre a dominare se stesso e non cede all'impeto selvaggio; la sua volontà esce sempre vittoriosa dalle terribili prove. — Eroe, eroe meraviglioso, questo individuo che, pur non vivendo nelle alte sfere sociali e non avendo il temperamento raffinato dalla cultura, dalla educazione, dal contatto elegante della gente più eletta, sa trovare nel suo cuore, nella sua volontà, nella sua intelligenza, tanta forza da vincere la corrente atavica — pur così difficile a vincersi — che lo trascina al delitto, e tanta coscienza di onestà, da respingere tutte le più vive tentazioni del delitto che a lui si presentano con le attrattive più vivaci e più piccanti del piacere! Eroe, eroe, questo individuo che, inebriandosi per tanto tempo di voluttuosi sogni di sangue, sa spegnere gli ardori delle sue ebbrezze, sa flagellare con

tutti i cilizi dei più arguti ragionamenti morali le sue carni frementi nella concupiscenza del delitto, e non si decide ad uccidere che dopo una lunga e terribile quaresima di vittorie riportate sui suoi istinti! Eroe, eroe questa bestia, che ama una donna solo perchè la sa omicida, e da questa donna si fa nutrire la fantasia, coi racconti più minuti e più spietati dell'omicidio, che servono come di afrodisiaci alle prolungate notti d'amore — e pure si contiene per sì lungo tempo, si domina, fugge quasi a se stesso — e non si decide a contenere le sue selvagge brame alla fine del romanzo, quando pur bisogna che a qualcosa si decida, perchè l'autore non protragga in lungo, oltre alle cinquecento fitte pagine, il suo lavoro d'arte! Jacopo Lantier, quale Zola lo impasta, lo fa muovere, e lo fa agire nella *Bestia Umana*, è tutt'altro che il tipo, che vorrebbe darci dell'omicida per brutale malvagità. Gli individui che commettono un omicidio, così per semplice soddisfazione bestiale, hanno altro carattere, altro temperamento, altra natura, insomma. Sono anatomicamente e psicologicamente agli antipodi di Jacopo Lantier! Già essi non solo ignorano il valore di una vita umana, e del posto ch'essa occupa nella società civile, ma ignorano le sofferenze che son per dare alle loro vittime, che han tutte le ragioni di credere, come se stessi, ribelli al dolore ed alle emozioni normali: non hanno pietà, nè carità nè tanto meno la cortesia che ha Jacopo Lantier. E quando si

vede Jacopo Lantier tutto oppresso di rimorsi, dopo la tentazione di uccidere Flora; e tutto pieno di pietà dopo la tentazione di uccidere la lieta sconosciuta sposa novella, che ha perseguito apposta fino in una vettura ferroviaria; e tutto pieno di incertezze, di dubbi, di paure, di sospetti quando si tratta di uccidere Roubaud, che non uccide, neppur dopo tante e interessate istigazioni della amante; non si può a meno di concludere che egli è un brav'uomo — ciò che non fa dispiacere a chi legge — e tutt'altro che una bestia. Dispiacere e meraviglia fa solo questo: che un uomo del mestiere, come il Lombroso, disconosca i caratteri di quest'individuo, e perpetri una perizia giudiziaria, che difficilmente saprebbe sostenere in Corte di Assise, se, in luogo del fantasma zoliano, dovesse giudicare di un tipo vivo, sottoposto a giudizio. Il professore di psichiatria ha tentato di spostare la sua clinica nella critica letteraria; e ha discreditato nello stesso tempo la sua clinica e la sua critica. Invece di portare aiuto alla sua scuola, vi ha portato offesa; e invece di dimostrare l'assoluto rigore dei suoi principii, ne ha dimostrato la leggerezza e la fallibilità. Il Tarde dice che il Lombroso è un *impulsivo*, e si precipita, senza guardare a pericoli, nel baratro di tutte le discussioni, trascinato dalla sua idea fissa, dal suo *pensiero dominante*. A me pare piuttosto, che egli non proceda più da scienziato, ma da cabalista: in cerca del *secreto*, della *chiave*, della *pa-*

rola, che spieghi l'*enorme mistero* dell'universo e della vita. Da qualche tempo, i suoi scritti non hanno più nulla della rigidezza, della circospezione dello scrupolo, dell'avvedutezza dello sperimentatore: e abbondano, invece, di errori, di spropositi, di *dissonanze di cultura*, vorrei dire, appena scusabili in un orecchiante. Anche ieri si provò di spiegare tutta la storia di Venezia colla semplice *chiave* della sua teorica; e Paolo Mantegazza fece bene a fermarlo, colla punta dei primi principii della storia e della etnologia, nella perigliosa via nella quale si era messo. Anch'io, con affettuosa parola, vorrei fermarlo sulla china letteraria: nell'interesse stesso della scuola, dei principii, della scienza, che noi amiamo, e di cui egli fu maestro. Ma, forse, egli preferisce lo squittire dei *pappagalli lusingatori!*

LA TRAGEDIA SIMBOLICA

I.

Gabriele D'Annunzio ha tentato — o meglio, ha sforzato — il teatro, nello stesso tempo in cui, dando un addio ai romanzi della rosa, iniziava la serie nuova dei romanzi del giglio, cioè, dei romanzi simbolici. Partito in guerra con un chiaro e preciso ideale, di rinnovamento classico, egli rimaneva impigliato lungo la via nelle reti maeterlinckiane verso le quali lo aveva spinto il suo gusto per l'esotico e la sua curiosità per ogni nuova fatica dello spirito letterario del secolo. Dice Vittorio Alfieri:

Vuolsi ir ben cauti allor che s'ha un' idea;

ma non credo che sia andato molto cauto il D'Annunzio nell'attuazione dell'idea sua. Come ha egli proceduto, del resto? Quali risultati ha ottenuto? quali fantasmi poetici ha svegliato? quali opere d'arte ha creato? — Mi propongo di rispondere il più net-

tamente e rigorosamente possibile a queste domande, analizzando il *Sogno d' un mattino di primavera*, la *Gioconda*, e *Gloria*. La *Città morta* non è stata ancora recitata in Italia.

*
* *

Il *Sogno* a me pare, sotto tutti gli aspetti, nessuno escluso, un errore. E poichè si tratta di un artista illustre, che si ha il dovere di discutere, non dell' errore di un mediocre verso cui sarebbe ben gradita pietà il silenzio, io discuterò il *Sogno* liberamente, senza nessuna ambage, e senza nessuna restrizione.

È un errore, come concezione simbolica.

Si può comprendere, anche da chi modestamente, come me, non crede vi sia posto per i simboli a teatro, dove solo passioni, caratteri e costumi devono essere rappresentati, si può comprendere, dico, il dramma simbolico, quando in questo il poeta voglia enucleare una grande verità politica, sociale, morale, che per la sua stessa ampiezza sorpassa i limiti e la misura della potenzialità individuale, una grande verità di ordine generale, cui la piccola coscienza e la piccola attività di una persona non pare siano capaci di accogliere e di affermare; ma non si comprende e non si intende il dramma simbolico, e rimane una semplice e vana superfluità letteraria quando esso non contiene e non adombra che un

pensiero comune, e un comune modo di sentire dell'autore e del pubblico.

Si comprende *Sollness*, il costruttore, che, non contento della organizzazione sociale presente, dopo avere incendiata la sua casa e perduti i suoi figli per cominciare a dare, fin dalla sua famiglia, una nuova forma e una nuova anima alla società, precipita alla fine dall'alto dell'edifizio che, non è arrivato a compiere, nell'abisso dell'eterno incognito che l'aveva affaticato. Si comprende *Rosmersholm,* cioè la lotta di due persone superiori, le quali, dopo aver tentato invano di staccarsi dalla tradizione di fede, di morale, di politica del Cristianesimo, riuscendo loro impossibile di abolire in sè la vecchia e di formarsi una nuova coscienza, cercano alfine il riposo, se non la verità, nel fondo della morte. Si comprende l' *Anitra selvatica* , cioè il testimonio perenne dell' anima umana, che bisogna spegnere per potere evitare il malcontento, il rimorso, il dolore delle proprie colpe e dei propri errori; e, scendendo da Ibsen fino anche a Maeterlinck, si comprende il piccolo dramma dei *Ciechi*, urlanti di disperazione, attorno al cadavere del prete che li conduce nella landa malinconica, e per mezzo dei quali si vuol raffigurare la società umana sbandata e atterrita dopo la disparizione del sentimento religioso. Ma non si comprende la ragione, non si comprende la necessità della concezione simbolica del *Sogno*. Qual'è in fondo, il significato di tale concezione? Questo,

mi pare: — che l'amore può seguitare a colmare di gioia gli animi umani, anche accanto al dolore; che la primavera può seguitare a fiorire, anche accanto alla distruzione di una vita umana. — Ora io domando, contiene questa idea, di ordine così comune, il germe di un qualsiasi svolgimento simbolico? è questa idea, ormai così logora e sciupata, da non interessare e non commuovere più neppure la superficiale osservazione di una educanda, è questa idea sufficiente alla creazione e alla rappresentazione del simbolo?

In verità, non mi pare. Tanto vero che l'unico personaggio, che rappresenti il concetto simbolico del poeta, è il personaggio più superficiale e inutile del dramma; così che, alla recitazione, si è potuta sopprimere metà della sua parte, senza offesa al dramma stesso e senza offesa all'autore.

Guardate, infatti. Virginio arriva, « attraverso i boschi e le riviere, impregnato di sole nuovo, tutto materiato di bellezze nuove e ardentissime ». Egli ha tutto in sè; e perfino il suo « silenzio dice le cose che soltanto le erbe, i venti, le acque sanno dire ». Dinnanzi a lui si « sente la presenza di una forza animatrice, come si sente la presenza di mille germi nel soffio che passa sulle aperte campagne. » — Ebbene, questo Virginio, che dovrebbe essere l'aprile, la primavera, questo Virginio venuto « per compiere un prodigio » che egli stesso non sa, e non sapremo neppur noi qual sia; questo Virginio, che è così annunziato dall'ingenuo dottore, e che quando

finalmente si mostra sulla scena ci fa egli stesso sapere di avere « bevuto nel vento gli spiriti ebri di tutte le cose che si rinnovellano » e di avere « incitato senza tregua il suo cavallo verso una meta che non sapeva se fosse entro di lui o ai confini del mondo » — questo Virginio, proprio lui, non fa nulla, non trasforma nulla; e dopo ascoltato il racconto di Isabella non sa far di meglio che sparire, senza neppure dire una parola e, quel ch'è più strano, senza neppur tentare l'annunziato prodigio. Onde, legittima la domanda : Ma perchè sciupare tanto turbine, perchè stancare tanto cavallo, perchè annunziare tanto prodigio, quando egli non doveva per altro venire sulla scena che per un semplice atto di presenza, e non doveva essere altro che una comparsa, e, quel che è peggio, una comparsa inutile? È questa, forse, la funzione, il carattere, la forza del simbolo nell'arte?

E passiamo al personaggio, non più simbolico, ma drammatico del Sogno : a Isabella, o meglio come l'autore la denomina, alla Demente.

È una demente Isabella?

Io non credo.

Quando, dopo la morte del padre, Ofelia appare sulla scena coi capelli adorni di fiori e di foglie bizzarramente intrecciati, le persone che le stanno attorno, dal Re a Laerte, sono oppresse dalla commozione, vinte dalla pietà. « Oh, rosa di Maggio! cara fanciulla, buona sorella, dolce Ofelia! — esclama

Laerte, per tutti — È egli possibile che la ragione di una giovinetta sia così educata, come la vita di un vecchio? »—È possibile, pur troppo! La ragione della dolce fanciulla, sconvolta dalle ultime brusche onfessioni di Amleto, cade per sempre, dopo che Amleto uccide Polonio. L' incidenza del dolore derivante dalle disillusioni d'amore, sul dolore per la perdita del padre, determina la follia, l'insanabile follia, che, riducendola ombra, spinge Ofelia, cantando, nel regno delle ombre. Povera Ofelia! Ella non pensa e non sente più: non più conosce e non più riconosce: la coscienza è in lei perfettamente abolita; e del paradiso perduto della sua ragione non resta che il fiore appassito di qualche ricordo, il murmure lontano di qualche canzone! Ella non intende, non ascolta, non percepisce più; e sulle sue labbra non spuntano che vane parole, le quali, tuttavia, straziano più che « un discorso sensato ».

Ma, Isabella! Ella è una delle più squisite e delle più geniali *bas bleu*, che la scena abbia mai visto. Ella parla come un artista, ragiona come un filosofo, discute come un polemista. Le sue parole non sono davvero vane parole; e le sue idee sono tutt'altro che residui di un antico mondo di ragione in una coscienza frammentaria. Ella discorre meravigliosamente, senza interrompere mai il corso dei suoi pensieri e dei pensieri altrui; e se qualche volta interrompe, e, come pel racconto di Dianora, apre la parentesi di una brillante divagazione aneddotica,

ritorna poi da sè al punto donde si era dipartita, e con sorprendente precisione ripiglia la proposizione, la frase, il periodo che aveva lasciati sospesi. Non vi è nessun disordine nell'associazione delle idee e nella formazione dei concetti, nessuna restrizione, direbbero i psichiatri, nella *recettività intuitiva degli oggetti sensibili;* nessuna diminuzione e nessuna distrazione nella integrità e nella forma dei sentimenti; nessuna debolezza nella memoria. Il dottore le domanda se ha dormito, ed ella le spiega come e perchè le è difficile chiudere gli occhi. Il dottore ammira la bella veste verde offertale da Beatrice; ed ella spiega come e perchè Beatrice le ha offerto quella veste verde. Il dottore la consiglia di essere calma e contenta come una creatura della Primavera, ed ella si piega a udire il tintinnio delle campanelle dei mughetti e a respirare il profumo dei fiori. I dialoghi tra lei e il dottore, tra lei e Beatrice, tra lei e Virginio, più che ordinati e coordinati, sono sempre concatenati, con tale una squisita rispondenza di affetti e di effetti, che davvero sarebbe difficile scoprire l'anello debole in cui sia annidata una possibile causa di discontinuità.

Ed è naturale.

La follia non può essere sostrato di dramma—che è la lotta degli stati di coscienza, non di quelli di inconscienza. Il dramma può scoppiare, come in Amleto, lungo la via che il cervello ed il cuore umano percorrono prima di arrivare alla follia; ma appena

la follia entra devastatrice nell'uno e nell'altro, il dramma finisce, e sparisce l'individuo. Appena perde il padre e l'amante, Ofelia non traversa la scena, che per spargere di fiori, da se stessa, la via che conduce alla morte. Nessun'altra mano sarebbe stata abbastanza pura per onorare quella purissima fanciulla.

Nel *Sogno* il D'Annunzio ha voluto tentare la rappresentazione della follia (a questo punto mi auguro nessuno vorrà ricordare la follia di *Re Lear,* nella quale è tutto il dramma di una grande famiglia e non ha nulla che fare nel nostro caso) in tutta la sua ampiezza, in tutta la sua estensione; e questo è il controsenso. La ragione estetica offesa si è vendicata di lui e non gli ha permesso nè di costruire un dramma, nè di creare una demente. Il dramma è rimasto dietro le quinte: e quando ha voluto far capolino alla ribalta, non si è potuto presentare che nelle modeste spoglie di un racconto. Ma un dramma raccontato è un dramma perduto per la scena; e rimane semplice materia di declamazione. Quanto poi alla demente, essa, come ho tentato di dimostrare sopra, e per le cose che dice, e per il modo come le dice, è la più savia e più accorta donna, che il D'Annunzio abbia immaginato; malgrado ella tenti di nascondere la sua saviezza e la sua accortezza dietro una maschera di foglie verdi. Ma quella maschera di foglie verdi è, più che altro, come la veste verde, e come le sue verdi fantasie campestri,

la primaverile civetteria d'una solitaria, che scherzi col suo dolore per attutirlo. Manca a Isabella l'accento della follia, e le manca il movimento interiore; e tutto quel che dice, definisce, e narra, viene dal sano e forte cervello dell'autore, più che dalla debole e malata psiche di lei. Nulla sorge, nulla si svolge, pur troppo, dall'intimo dolore della demenza. E vedendo passare Isabella in mezzo agli inutili fiori dell'Almiranda, e udendola a fare tutti quei sottili ragionamenti sull'erbe e sulle foglie, si pensa all'altra folle che passa nell' arida reggia di Danimarca spargendo vane parole che straziano ed erbe e fiori che hanno odore di anima.... « Ecco il rosmarino che fortifica le rimembranze.... Eccovi erbe per voi, ecco per voi ruta, e ne tengo un poco anche per me.... Vorrei darvi anche una viola, ma le viole avvizzirono tutte, quando morì mio padre. Dicono facesse un buon fine.... » — Povera fanciulla, va a riposare nel grembo delle Marmaide bionde!

Errore nel simbolo; errore nel tipo; errore, secondo me, anche nella forma: nella forma, specialmente.

Il D'Annunzio ha dato ai suoi personaggi lo stile dei suoi libri; e Panfilo e Teodata e Simonetta e Virginio e Beatrice, e innanzi a tutti Isabella, parlano come una magnifica pagina del *Trionfo della morte* o delle *Vergini delle Rocce*. L'eccellente prosatore non ha resistito alla tentazione di sentir ripetere la sua prosa bella dagli attori alla ribalta; ma l'autore drammatico doveva ben costringerlo a

resistere a una simile tentazione. Eleonora Duse ha, certamente detto a maraviglia il racconto di Dianora, vivificando quasi ogni parola, cesellandola quasi, con l'ugna del pollice, e illuminandola col sorriso e con lo sguardo; ma il racconto di Dianora, che può farsi onore in qualsiasi Antologia, non ha nulla a vedere col dramma, anzi serve a mettere in evidenza, se possibile, la falsità stessa del personaggio principale. Perchè è più falsa del vero una demente che ha così affinato il senso dell' aggettivo, così profondo il senso dell'armonia della lingua, così vivace il senso delle imagini e delle cose. Il linguaggio dei personaggi del *Sogno* ha tutti i segni esteriori dello stile d'annunziano; e invece avrebbe dovuto essere indipendente da qualsiasi ricordo dell'autore, e rispondente allo stato speciale di animo, di mente, di carattere, di condotta di ciascun atto. L'uniformità in questi casi, è povertà, anche se prodiga sia la ricchezza delle immagini e dei suoni.

II.

Ma, più bella ancora del *Sogno*, per ricchezza di imagini e di suoni, è la *Gioconda*; ed anche più chiara, per la natura stessa dei sentimenti da cui deriva, è la rappresentazione simbolica, e il problema che il poeta s'impone più facilmente discutibile; ma non è più vivo e più vero il personaggio poetico. Il D' Annunzio qui si impone un pro-

blema di estetica e di morale insieme. Fin dove è responsabile l'artista, nei dolori che la sua vita produce? Fin dove arriva la sua colpa nell'azione, se colpa si può chiamare l'esplicazione del suo essere interiore? Gli atti della sua vita possono essere considerati alla stregua della morale comune? L'arte non ha diritti superiori agli stessi doveri sociali? *Silvia* rappresenta la casa, la famiglia, la società, tutto il complesso dei diritti e dei doveri, cui gli esseri che vivono nella società devono ubbidire. *Gioconda* rappresenta l'ispirazione, la bellezza, la forma, la forza, insomma, che muove l'artista e occorrendo, lo mette, contro tutto quel complesso di diritti e di doveri che Silvia nella sua onesta compostezza racchiude. Tra questi due elementi, quale deve essere la condotta di Lucio, dell'artista? Goethe, il capo degli intellettuali moderni, il maestro dell'indifferenza morale e della sovranità artistica nella vita sociale, non si sarebbe neppur posto il problema. Il D'Annunzio, ponendoselo, lo risolve dolorosamente. Lucio combatte a favore dei sentimenti umani e della morale sociale; Lucio vede, Lucio sente, Lucio è consapevole del male che produce l'opera sua, e, non potendolo evitare, tenta di sopprimerne la causa,—la sua persona,—di far cessare con la sua morte il conflitto tra i doveri sociali e i diritti dell'arte. Ma se la morte nol vuole, e il colpo di fuoco che dovrebbe distruggere l'uomo, non distrugge neppure l'artista, qual colpa è la sua se,

risorto qual' era dalla sua agonia, egli ritorna all'antica vita? Lucio, dunque, si offre al suicidio. Salvato dalle affettuose cure della moglie, di Silvia, risorge dal letto donde era passata l'ombra della morte, apparentemente rinnovato. Apparentemente; perchè l'antica donna, l'antica passione, l'antico demone arde ancora nel suo sangne e nella sua fantasia, e non gli da tregua fino a che non lo riconquisti. Silvia la buona, che osserva i movimenti dell'anima di Lucio, e misura il ritmo del suo cuore e delle sue parole, si illude per poco, ma non crede alla sua illusione. Ella sa, del resto, che Gioconda, nell'assenza di Lucio, entra tutti i giorni nello studio deserto, e vegliare sulle opere compiute e su quella incompiuta, ed aspetta che l'artista ritorni, e la ritrovi, e si rimetta sotto il suo dominio. Bisogna dunque scacciare quella donna, quel fantasma che si mette di traverso alla sua felicità, traverso all'arte di Lucio e alla vita della sua famiglia. E decide di affrontarla. Un giorno accompagnata dalla sorella, va infatti nello studio deserto, prima che arrivi Gioconda. Un grave senso di paura la occupa nell' aspettazione. Ella sa che Gioconda è riuscita a far pervenire a Lucio una lettera nella quale l'avverte che lo aspetta, che lo aspetterà sempre, fino a quando egli ritornerà, nel sacrario del suo lavoro e della sua ispirazione; e teme, anzi è sicura, che Lucio non sarà abbastanza forte da resistere alla

tentazione, da resistere all'invito della maliarda, che vuole ancora strapparlo alla salute ed alla famiglia. Qual difesa ha ella contro la maliarda? La figlia. Gioconda invece ha l'opera d'arte non ancora compiuta, ha tutto il pensiero, tutto il sentimento, tutta l'anima di lui. Mentre questi ragionamenti la affaticano, entra Gioconda Dianti nello studio. — Voi siete un'intrusa — le dice Silvia Settala — uscite! — Qui l'intrusa siete voi; — risponde a sua volta Gioconda. « Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori delle leggi e fuori dei diritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo cogli strutrumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno strumento della sua arte ». — « Abili parole risponde Silvia a sua volta — ma che non servono a riabilitare la vostra azione, a nobilitare il vostro spirito ». — La lotta tra Silvia e Gioconda, fra la moglie e l' amante procede, così, inevitabile, e arriva alla catastrofe. — « Vi vantate di avergli salvata la vita, dice Gioconda, ma io ho salvato qualche cosa di più: la sua statua; ho salvata l'arte sua. Mentre voi stavate a curare il suo corpo sul letto di morte, io stavo qui a rinfrescare la creta donde stava per uscire il capolavoro. » — « Sforzo inutile! soggiunge Silvia, perchè egli non si ricorda più di voi, nè della sua statua: egli non ama ormai che sua figlia e me ».

— Gioconda non insiste più a tale confessione. Se Lucio non si ricorda più di lei e della sua statua, vuol dire che egli è invecchiato, che egli è diventato un uomo vile, o un uomo inutile. E allora perchè vigilare ancora sulla creta inanimata? E con un pensiero immediato di distruzione, si lancia sopra la statua per spezzarla ed abbatterla. Silvia si oppone all'opera di distruzione e tenta di trattenere con le mani delicate la statua cadente. La statua è salva. Ma Silvia ne esce con le mani spezzate. L'arte spezza la famiglia.

Il quarto atto quindi è un atto di tristezza e di dolore. Tutta la tristezza di coloro che hanno sofferto della colpa e dell'errore di un artista, tutto il dolore di coloro che hanno pianto e sono sopravvisuti alle loro pene, è raccolto in quest'atto veramente tragico, che non può essere rappresentato senza terrore come non può essere letto senza commozione. Silvia è rimasta mutilata, nella casa deserta, dove Lucio non è più rientrato, Lucio che vive ormai con Gioconda, nel paese dei marmi e delle forme. Le belle mani di Silvia non sono più; le belle mani, — ricorda Serenetta — che si muovevano come il sole nell'acqua e favellano meglio della lingua e delle pupille. Povera Silvia! Il suo sacrifizio è stato inutile, come gli altri; non è valso a nulla, non ha evitato nulla; il destino è stato più forte del sacrifizio. E quando finalmente arriva la figlia, ch'era stata lontana, durante il tempo della cura, quando alfine la

figlia, inconsapevole della tragedia domestica, si slancia verso la madre per abbracciarla e farsi abbracciare, le mani della madre non si muovono più nella carezza. La figlia trova la famiglia spezzata.

A me piace moltissimo questa tragedia, ma per quello che v' ha in essa di umano, non per quello che v'ha di simbolico; per Silvia, non per Lucio nè per la Dianti. Silvia è veramente una figura umana e una figura poetica, e per tutto quello che soffre e per il modo come soffre, verrebbe la voglia di inchinarsi innanzi a lei pronunziando le parole del romanzo russo: inchinarsi innanzi a tutto il dolore umano! Silvia è disegnata, è colorita, è solcata, direi, con la più pura forza dell'arte d'annunziana. La sua gioia, mite ma intensa, quando riconquista Lucio; il suo terrore, subitaneo, ma agitato ancora di speranza, alla scoperta dell'amore di Lucio non ancora spento, per la Dianti; la rassegnazione, dopo la sconfitta, la rassegnazione nel dolore, allo spettacolo della propria mutilazione, sono dipinti, o meglio, sono rappresentati con alto intelletto d'amore e con altissimo intelletto d'arte. Ma vi è un momento, pur troppo, in cui la splendida illusione svanisce, in cui la nobile donna di pietà e di bontà che è Silvia Settala, si degrada e si oscura, vi è un momento in cui la figura umana e poetica diventa una figura retorica, come le altre con le quali si trova a contatto; ed è nel terzo atto, nella lotta con la Dianti, nella polemica di idee, di frasi, di concetti, che ella ac-

cetta e spinge fino agli ultimi limiti, con la rivale. In questa polemica in cui le persone spariscono per dar posto alle due tesi che raffigurano, Silvia Settala discute, come Gioconda Dianti, non dell'amore ma dell'arte, non dell'uomo ma dello scultore, non del marito che ama, ma del rappresentante della famiglia, che ha dei doveri di fronte a Dio e di fronte alla legge. Il preconcetto simbolico guasta lei come guasta tutti gli altri. E così, mentre per la gran forza umana che il poeta le aveva dato, di risentire al massimo grado l'amore ed il dolore, ella era sul punto di diventare naturalmente la figura simbolica della passione, la figura, cioè, sopra tutto capace di contenere una maggiore somma di elementi morali e ideali; ella sfiorisce a un tratto, perde a un tratto il suo carattere essenziale e il contorno, e diventa un termine logico, un segno numerico, una forma convenzionale, destinata a riassumere e rappresentare certi principî e certi risultati della speculazione estetica e del sentimento sociale. E questo, per colpa del sistema, non per deficienza di fantasia nel poeta; tanto vero che quando il poeta ci rivela l'anima della donna, egli è pari a se stesso, e solo quando fa il moralista e discute diritti e convenienze sociali, resta al di sotto. Il simbolo non può rappresentare che le più alte potenze dello spirito umano; se no, è una tesi. E nella *Gioconda* appunto apparisce soltanto la tesi, malgrado le sovrane bellezze di imagini e di stile, che fanno di quest' opera una delle più ele-

ganti, delle più seducenti, delle più commoventi, che siano usciti dalla fantasia del D'Annunzio.

III.

Ma tutti gli errori del sistema si scoprono e si manifestano insieme, nell'ultima tragedia, politica: *Gloria*.

Questa tragedia, che, nel pensiero del poeta, avrebbe dovuto sognare il trionfo e nello stesso tempo il sugellò della sua formula nell'opera teatrale, segna invece la catastrofe. La Bellezza che di quella voleva formarsi un nuovo altare, ristette sugli altari antichi, dolente che uno dei suoi più fidi sacerdoti non fosse stato fortunato nella nuova propaganda. La propaganda era fallita.

Al tempo dell'inaugurazione del rimodernato teatro romano d'Orange, il D'Annunzio, lieto dell'evento, in piena esaltazione fantastica, levò un inno all'antica tragedia, augurandone prossima la continuazione.

« Discesa ormai — egli scriveva — all'ultimo grado dell'abiezione, divenuta un'industria ignobile nelle mani di fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni coltura, accomunata ai segreti artifizi con cui le cortigiane sapienti tentano di eccitare la lussuria senile, l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano

subitamente la vita. Sarà gloria dei poeti risollevare quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso. La grande metamorfosi del rito dionisiaco, la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo, sia sempre raffigurata come simbolo nella loro anima votiva. Il dramma non può essere se non un rito o un messaggio. La persona vivente in cui s'incarna su la scena il verbo d'un Rivelatore, la presenza della moltitudine muta come nei templi non dànno forse anche oggi alla rappresentazione della tragedia sofoclea nel teatro antico di Orange il carattere di un culto, di una cerimonia, di un mistero? Per ciò oggi io ho voluto trarre dal singolare avvenimento un augurio e porgerlo a coloro a quali credono ancora che le essenze ideali della nostra stirpe non sieno distrutte per sempre, preghiamo che alfine l'apparizione della Bellezza eroica venga a consolarci, dopo una così lunga e triste attesa » (1).

Invano chi scrive tentò di frenare i suoi entusiasmi, e di ridurre alla sua vera espressione l'importanza di quella rappresentazione. Il poeta, inebriato, ha seguitato a vedere lo spettacolo nella sua fantasia, al di fuori della realtà, cioè del pubblico, cioè di tutto quel miscuglio di classi sociali, di tendenze, di intelligenze, di gusti, di esperienze, di coscienze, a cui, dopo tutto, bisogna bene che l'arte si rivolga

(1) Nella *Tribuna* — Agosto 1896.

per il giudizio e per la fortuna. Il teatro d'Orange, una bellissima cosa, certamente, come tanti altri teatri ed anfiteatri disseminati dai romani nel mondo; la rappresentazione delle «Erinni» una gran dilettazione estetica per gli iniziati, una grande curiosità per gli altri come quella di tutti i capolavori antichi e moderni. Ma se spettacoli come questi della «Erinni» possono essere una intellettuale curiosità per il pubblico; non segnano un' êra nuova nella storia del teatro. E badate che in Francia sono spettacoli dati con una abilità assolutamente sorprendente. Sullo schema della tragedia eschilea, si tenta una così squisita riproduzione, dirò, di motivi fantastici, che basterebbe questo solo ad assicurarne il successo. Nulla si trascura, nulla si omette, e tutto si aggiunge, perchè l' illusione sia il più possibile completa. Una penombra di mistero avvolge la scena, e su questa penombra, secondo i momenti, passano bagliori di luci, come di anime. La musica, scritta con grande profondità, dal Massenet, spiega, commenta, svolge, quella parte degli avvenimenti che nella rapidità della parola e dell'azione antica, potrebbe a un pubblico moderno rimanere oscura ed incerta. La recitazione degli attori, di una sapienza lirica eccezionale, si sforza di compiere religiosamente il prodigio. Quando, avvolta nel manto rosso, si presenta sulla soglia della reggia Clitennestra, come una fiamma viva o una viva macchia di sangue, corre un brivido non si sa bene se nel

cuore o nella fantasia. E quando sull'ara del Re ucciso, le fanciulle guidate da Elettra, celebrano il rito funebre, mestamente, dolcemente, con una straordinaria precisione fin nei più minuti particolari, dalle forme delle anfore, alle pieghe delle vesti, all'estensione del gesto, così come si vede nelle pitture delle antiche anfore istoriate nel museo di Atene, si prova realmente un' emozione estetica superiore. Ma è poi quella la tragedia antica? È quello lo spettacolo cui i greci antichi assistevano, dal loro teatro di marmo, liberamente trionfante nell'infinito scenario dell'azzurro del cielo? O non passa anche dentro quello spettacolo, involontariamente, di sorpresa, il soffio mortale del cristianesimo e del romanticismo?

Ahimè, le vane resurrezioni religiosamente studiate e composte! Ahimè, direi meglio, le vane profanazioni! Di fronte a tutti quei misteri d'ombra e di luce, di musica e di parola, in cui lampeggia la lama degli Atridi, io — che avevo assistito alla rappresentazione delle *Erinni* — pensavo al teatro di Dionisio situato alle spalle dell'Akropoli, all'immenso teatro che udiva, ai suoi tempi, il ronzio delle api susurranti nei roseti dell' Imetto che gli sorge fragrante dinnanzi, e il mormorio dell' Ilisso (roseti e Ilisso diseccati, povera Grecia nostra!) che salutando la ciarliera fontana di Kallirroè, andava ad addormentarsi nel mare; e pensavo anche all'arguto sorriso di meraviglia che sfiorerebbe oggi il

labbro degli assidui di quel teatro, se per una disgrazia dei fati, essi fossero in grado di vedere, o da un foro delle nuvole o da un foro della terra, l'antica loro tragedia così riformata!

Egli è che allora il verso aveva significato per se stesso, la poesia aveva per se stessa valore e contenuto, e l'opera d'arte era un'opera di vita; mentre oggi il significato, il valore, la vita non è che appena negli accessori scenografici. Ed è giusto che sia così! La comedia, il dramma, la tragedia devono cogliere nel centro del bersaglio, cioè del pubblico. Se passano al di sopra o al di sotto, falliscono, e allora si ha, nei rapporti, per un verso, gli antichi che non possono più dirci nulla, a noi moderni, e, per l'altro verso, Ibsen, per esempio, che dice meno o più di quello che dovrebbe, e D'Annunzio stesso che non arriva nemmeno a dire quello che potrebbe e che tante volte ha mostrato di saper dire, nelle sue opere, nella forma più propria e più intensa che l'arte possa offrire. Gli autori moderni implicati nelle trame del simbolismo, sono impotenti a salire le vette della tragedia o del dramma antico.

E la ragione appare evidente, solo che si guardi alla *Gloria*. L'essenza della tragedia è nello sviluppo dei caratteri e delle passioni. Ma perchè caratteri e passioni esistano, bisogna che esistano persone: persone determinate, in tempo determinato, in lotte determinate. La indeterminatezza di tutti gli elementi sostanziali della tragedia: ecco la caratteri-

stica del simbolismo, ed ecco l'errore primitivo ed invincibile che ha distrutto in germe la nobile impresa poetica di Gabriele D'Annunzio.

Gloria è una tragedia politica. Ma di qual tempo, e di qual gente?

Alla vigilia d'Austerlitz, parlando sotto la tenda coi suoi marescialli, della tragedia antica e della moderna, a proposito dei *Templari*, Napoleone espose questi suoi convincimenti critici, che, il conte di Sègur, suo aiutante di campo, ci conservò (1) e che mi ritornano qui alla mente a proposito di *Gloria*: « Ora che è spento il prestigio della religione pagana, un'altra forza bisogna sia sostituita nella nostra scena tragica, la politica. *C'est la politique* (meglio riportare le parole autentiche) *qui doit être le grand ressort de la tragedie moderne; c'este elle qui doit remplacer la fatalité antique.* » Parole di volontà, napoleoniche in tutto e per tutto. Si ricordò Gabriele D'Annunzio di quelle parole nel mettersi al lavoro? Non so. Certo egli vide la forza nuova: vide, ma pur troppo, non seppe, o non volle usare il mezzo più opportuno e più efficace per dirigerla a segno. Il mezzo più opportuno e più efficace sarebbe stato uno: la creazione del personaggio vero nel tempo e nello spazio. Egli invece creò un personaggio più grande del vero, più grande nel tempo, nello spazio e nell'azione. E cadde con esso. — Chi è infatti Ruggero Flamma? Qual'è la sua idea? Qual'è l'ora

(1) C di Sègur: *Un Aide de Camp de Napoléon.*

nella quale agisce? — « Quella verità nata in me, egli dice, al contatto con la terra, ovunque si propaga, penetra dentro, turba, agita, solleva. » Ma qual'è questa verità? Noi non la conosciamo. Nella *Gloria* non vi è che l'accenno di una rivolta di contadini, una sommossa agraria. Ma Ruggero Flamma dice: « Caduto nelle nostre mani il potere centrale, alla guerra della strada succederà la guerra sul confine e sul mare: una prova ben più vasta. » Dunque non solo lotta interna tra servi e padroni, ma anche lotta esterna. Contro qual nemico? per quale scopo? per quale conflitto? — Nel terzo atto Sigismondo Leoni, parlando della Comnena, divenuta, dopo la morte di Cesare Bronte, l'amante di Ruggero Flamma, dice: « I Guelfi temporeggiano. La cattività di Babilonia durerà ancora. Gli architetti della repubblica restaurano il palazzo d' Avignone. » E Vittori Corenzio: «Vedrai che la Comnena proporrà di insediare un antipapa in Vaticano: per rinnovare lo scisma d'occidente. » Che altro? La legge Sempronio, i Gracchi, la cattività di Babilonia, i comuni italiani, il presente, il passato, l'avvenire, sorgono s'affacciano, strappano un verso, una parola, un'idea al poeta; ma non un uomo. Qual'è il personaggio, qual'è l'eroe che possa in sé contenere, non dico tanto tempo, tanto spazio, tanta storia, ma il sentimento di tutte queste cose?

Quell' immenso creatore d' anime che si chiama Guglielmo Shakspeare, individuava le grandi pas-

sioni umane in un carattere, non le simboleggiava in un nome, non le allargava, fino a disperderle, in una concezione fantastica senza limite e senza misura. Il D'Annunzio non segue Shakspeare, nè Eschilo, e si contenta invece di innestare, ecco l'altro errore, nel sentimento formale dell' arte antica il simbolismo delle esperienze letterarie moderne, e in luogo di dare creature lucide e pure di disegno, di colore, e di spirito, dà, in alto stile confuse imagini e confuse azioni, che non hanno nulla di comune con l'aurea matrice del suo intelletto latino. E così, partendo dai Greci arriva fino a Ibsen, e produce non più la comedia, e non più il dramma, ma addirittura la tragedia simbolica. I suoi personaggi hanno troppe anime, e dovrebbero invece averne una sola rispondente alla lotta nella quale sono impegnati, e all'idea per la quale combattono. La lotta per il Comune, la lotta per lo scisma, la lotta per la legge agraria, vogliono diverse forze, diversi spiriti, diverse anime: non un anima uguale. L'uniformità genera in questo caso confusione e dissoluzione.

Io non credo si possa discutere a fondo la *Gloria*, che si dilegua sul vestibolo stesso della discussione: ma è necessario accennare ai suoi vizi essenziali. E tanto meno intendo discutere i problemi che ad essa si possano connettere: se, cioè, basti la volontà di un grande scrittore a ridar vita a una forma d'arte, o questa per forza propria e degli eventi si imponga

in dati momenti storici e letterari; se, anche, basti la volontà di un grande scrittore a imporre certi atteggiamenti di stile all'opera teatrale, ovvero dagli atteggiamenti speciali del pubblico derivi allo scrittore lo stile dell'opera drammatica, in modo ch'esso sia, o riesca, più che altro l'espressione invincibile della momentanea coscienza del pubblico. Io ho voluto, semplicemente, dare alla *Gloria* il posto che a me pare le spetti nell' evoluzione intellettuale e nella produzione di Gabriele D'Annunzio. Discusso come un qualsiasi produttore di prosa ebdomadaria, aggredito al suo ingresso al teatro, quasi come un profanatore del tempio nel quale abbian diritto di sacrificare solo certe classi men che medie dell'intelligenza e della coltura nazionale, perseguito a teatro da tutti gli odii, le invidie, le animadversioni che la sua persona e i suoi successi possano destare, Gabriele D' Annunzio non imaginava, io credo, che l'opera sua avrebbe trovato tanti torbidi elementi, e così estranei, a fargli guerra per via. Ma nemmeno il pubblico immaginava, a sua volta, che il D'Annunzio si sarebbe così torbidamento perduto nella selva degli errori e dei pregiudizi drammatici del simbolismo moderno. Non sempre d' accordo con lui, e neppure d'accordo per la *Gloria*, io ho esposto sempre ed esprimo anche ora sinceramente l'opinione mia, ma vorrei che pur facendo lo stesso, gli altri si ricordassero, o scrivendo o ascol-

tando in platea, che Gabriele D'Annunzio è l'autore di venti libri che tutto il mondo legge ed ammira, e gli dànno nazionalità di rispetto cosmopolita, che sorpassa i limiti delle piccole consorterie e delle piccole scortesie paesane.

ATTRICI

Sarah Bernhardt

Il pubblico conosce la *grande tragedienne* sulla scena, nei libri, nei giornali illustrati, nelle fotografie; nelle fotografie specialmente, o con la testa piegata sotto la gran corona dei suoi capelli d'oro, o con le bende di Teodora sull'augusta fronte ieratica, o con le braccia levate nell'atto di contemplare, dopo di averla modellata, una statuetta di greca eleganza; ma non conosce la donna di grazia e di intelligenza, la donna di spirito e di coltura; non conosce insomma la fiamma viva donde l'artista vien fuori e che solo la conversazione e la discussione sono capaci di rivelare e di far comprendere. Che cosa volete che dica più la critica intorno alle interpretazioni della *Signora dalle Camelie*, di *Tosca*, di *Fedora*, di *Adriana Lecouvreur*, di *Frou-Frou*, alle quali la superiore attrice ha dato un'anima, o ha ridato una nuova vita? Oramai non resta che ammirare il magistero di quell'arte, e chiu-

dersi nel cerchio degli incanti che a volta a volta essa produce. Se oggi qualcosa di utile la critica può fare per il pubblico che legge e per quello che va a teatro, è chiedere all'attrice che parli, lei, di sè stessa, e non altri che lei. Ciò che mi son proposto di far io — che del resto non sono e tanto meno rappresento la critica drammatica e posso quindi egoisticamente annullarmi senza rancore e senza dolore.

Per fortuna, Sarah Bernhardt trova tempo a tutto, di parlare d'arte, oltre che di farla, e di spiegare anche il suo pensiero, dopo di avere studiato quello dei suoi autori e dei suoi personaggi. Ella è di quelle nature privilegiate, che non trovano riposo che nel cambiar fatica. Ha il temperamento elettrico; e la parola anche più elettrica del temperamento. Può parlare con cinquanta persone, nello stesso tempo, rispondendo per cinquanta fili diversi, a cinquanta diverse questioni, con eguale sicurezza e con eguale rapidità, senza fallire di una sola battuta. L'altra sera, al ricevimento dato in suo onore dal conte Giuseppe Primoli, in mezzo a un circolo di belle signore; ieri, a Villa Medici, in mezzo a una nobile corte di artisti; e la notte, dopo la recita dell'*Adriana*, che significa dopo una fatica di prima forza, con una pelliccia istantaneamente infilata sul costume dell'ultim'atto, all'albero di Natale del *Grand Hôtel*, in mezzo ai cantori della Cappella Sistina, che ricevevano commossi ed esaltati,

i suoi sorridenti complimenti; ella dava davvero lo spettacolo non di una, ma delle molte vite insieme che vive sul palcoscenico, e faceva esclamare in entusiasmo uno dei suoi più squisiti ammiratori: Veramente, ell'è una regina! — Or, come trovare il tempo di fare un interrogatorio a una regina?

— Non dubiti, lo troveremo — rispondeva ella cortesemente, ogni volta ch'io ponevo la questione. E cortesemente, non invano.

Lo trovò, infatti. In un buon momento: al ritorno da una passeggiata d'arte attraverso Roma. Aveva le mani piene di fiori, e gli occhi pieni di visioni. Era accesa, eccitata, esaltata dalle mille cose belle che aveva veduto, dal cielo, dalla luce, dal paesaggio, dai monumenti di questa Roma divina, e parlava con quella ricchezza di espansione e di entusiasmo che l'è propria quando il soggetto la riscalda o una forte sensazione la commuove, e le belle parole e le belle esclamazioni le cadevano abbondanti dal labbro come i fiori dalle mani. — « Io sono folle di questa vostra Italia! ogni pietra, ogni nuvola, ogni lembo di cielo, è un'opera di poesia. Tutte le città mi dànno gioie grandi e diverse; ma Roma mi dà un'ebbrezza divina!... E la lingua italiana! Io non la conosco che superficialmente: ne ho appena l'impressione. Ma come dev'essere dolce nell'amore, rovente nella passione!... Ci dev'essere del miele — o della lava nelle parole... Come vorrei recitare Alfieri!... Voi avete l'endecasillabo svelto

e fuggente; mentre il nostro alessandrino è così lungo!... »

Ma richiamata alla realtà della cronaca dai telegrammi che trovò sul tavolo, e passando violentemente da una idea all'altra:

— Ebbene? — mi chiese — vi sono nuove notizie di Dreyfus? È accertato che Mercier si ritiri a Londra? Che cosa dicono gli ultimi telegrammi della *Tribuna?*

Sarah Bernhardt, come tutte le persone di cuore e tutte le persone di coscienza, è una ardente dreyfusista; e la sua firma si trova, accanto alla firma di tutti gli *intellettuali* di Francia, nella sottoscrizione a favore di Picquart. Ma, pur troppo, non è il caso di ripetere qui tutte le fini e argute osservazioni, tutte le curiose interessanti notizie di fatto ch'essa mi fece il piacere di darmi intorno all' *affaire.* Qui... è tempo ormai di venire all'argomento. Cioè, alla formazione artistica di Sarah Bernhardt. Perché questo appunto io mi ero proposto di sapere dalla viva voce di lei, in questo suo rapido passaggio da Roma.

Le dicevo:

— Oggi, tutto il mondo è psicologo. Non basta più il fenomeno: si vuole scoperta la radice del fenomeno. Ed io credo di interpretare i desiderii di questo psicologo collettivo, chiedendole come, quando, precisamente, realmente, sicuramente, si è fissata in un vivente tipo di arte la sua personalità; co-

me, quando si è maturata questa grande e bella cosa spirituale che si chiama Sarah Bernhardt? Vi è un momento caratteristico in cui la terra si rinnova nella primavera; vi dev' essere anche un momento simile, in cui, per mezzo d' un ardente impulso, una forma d'arte si rinnova, all' apparire di una nuova artista.....

— È molto difficile dire — ella cominciò. Ma, chiudendo gli occhi e battendo col dito sulla fronte continuava intanto: — Il pensiero, ecco, il pensiero è stato tutto. Prima, veramente, un'immediata impressione di *differenza* a contatto con gli altri attori. Passata dall'*Odéon* al *Teatro Francese,* al primo contatto con gli attori, che di fronte a me erano illustri, io mi sentii come straniera fra stranieri. Il loro linguaggio non era quello che fremeva sulle mie labbra; il loro gesto non era quello che il movimento delle emozioni pareva a me che richiedesse. Come fare? Era il tempo di osare, o di accasciarsi, di fare il salto dalla massima altezza, a costo di rompersi tutte e due le gambe, o di camminare nel gregge, confusa cogli altri. Saltai; e non mi ruppi le gambe! E da allora mi sentii più padrona di me....Le dissi, poco fa, che in me il pensiero ha trasformato l'arte. Ma credo di dovermi spiegare meglio. Noi altri artisti siamo ora e dobbiamo essere più profondi di prima, in questo senso: che siamo costretti a guardare, a osservare, a tener conto del movimento delle folle intorno a noi. Non crede che l'agitazione

questa grande agitazione che ci costringe tutti a piegarci sulla miseria dei nostri simili e a studiare le tracce ch'essa lascia sulla fronte, sulla fisionomia, su tutta l'espressione delle fattezze umane, serva potentemente e raffinare in noi il senso della rappresentazione?... Quando io dunque dico il pensiero, intendo più che il ragionamento, l'esperienza della osservazione, e più che la stessa cultura intellettuale, la cultura morale, derivante dalla diretta osservazione della forma e del sentimento umano.

— Sarebbe difficile, in verità, essere più veri e più arguti di così!... Ma tradurre poi un personaggio dalla vita sulla scena, le costa molto studio e molta fatica?

— Studio, sempre. Ma la mia grande fortuna è questa: che io ho la visione rapida e immediata del personaggio, che devo rappresentare, appena letto il dramma. *Io lo vedo venire dall'infinito, bell' e vestito, il mio personaggio* — disse quindi con una frase meravigliosa — e quale lo vedo, tale lo fisso nella mia memoria, e poi lo rendo. In *Lorenzaccio*, per esempio, io mi trasfiguro in uomo, nella linea che, secondo la prima visione, io ne ebbi, e cambio la voce e mi muovo e agisco e mi batto, come un uomo, come un maschio. Cambio a tal segno la voce, che non mi si riconosce più. A Londra, debuttai con *Lorenzaccio,* e tutti credettero, e i giornali scrissero che Sarah aveva perduto la sua *voce d' oro*..... Ma

capirono la sera dopo, ch'io aveva soltanto *cambiato*, non avevo perduto la mia valuta metallica!...

— Ma della nuova scuola, della così detta scuola analitica?

— La nuova scuola! Io amo e ammiro molto certi lavori e certi autori di quella scuola. Ma nessuno è completo, nessuno è intero; e poi, e poi.... non vi è poesia! Vi è chi vede grigio, chi vede *à coté,* chi *piétine sur place.* Ma nessuno va a fondo, nessuno si getta nella voragine a cercare il secreto di un carattere o di una vita, nessuno crea un mondo nuovo anche piccolo, ma che sia un mondo! E io amo sopra tutto la poesia.

***

In questa ultima parola vi è tutto Sarah Bernhardt,

L'arte, per lei, non è nel metodo o nel contenuto di questa o di quella scuola: l'arte per lei, è nella poesia. Ed è poesia tutta la forza che accresce ed illumina gli atti, le parole, i sentimenti della vita umana.

Le novissime rappresentazioni di Sarah Bernhardt a Roma rimarranno memorabili nella fantasia di tutti coloro che hanno avuto il buon gusto di seguirle con religiosa attenzione: esse sono opera di poesia. È la quarta volta che la grande attrice ritorna a recitare nei teatri d'Italia; ma si può ben dire, senza paura di ripetere un luogo comune di occasione, ma

come questa volta la sua arte è apparsa più nobile nella forma, più intensa nei procedimenti, più efficace negli effetti. Come un generale che nelle ore decisive raccoglie nel suo pugno tutto il nerbo delle forze, poi le lancia nel campo per ottenere con la massima rapidità possibile il massimo possibile di azione: così pare che Sarah Bernhardt raccolga ormai, sera per sera, nel piccolo campo del palcoscenico, tutte le sue forze fisiche e intellettuali tutto il calore del suo sentimento e tutta l'energia del suo sistema nervoso, per dare nell'attimo fuggente il massimo grado di espressione e di significazione alla parola, al gesto, all'atteggiamento, che devono concorrere a creare e a dare l'illusione della vita nel personaggio di cui s'investe. Vi è ormai tale penetrazione, tale concentrazione, tale continuità e tale unità, fra tutti gli elementi esteriori di rappresenzione e gli elementi interiori del pensiero e del sentimento, che sarebbe, più che difficile, assurdo pretendere di esaminarli e considerarli separatameute, come i colori di una tavolozzza, o le pietre preziose che compongono un gioiello. Chi può seguire il processo di trasformazione che subisce nella terra e nelc'aria la lieve polvere del seme che diventa fiore? Noi ammiriamo il colore, il profumo, la forma del fiore, che da quella polvere si è svolta; come ammiriamo lo sguardo il sorriso, la parola, il colore di espressione, insomma, che si svolge dalle intime forze dell'anima che Sarah Bernhardt deve rendere

visibile; ma, dopo che lo svolgimento è avvenuto, sarebbe follia cercar di sorprendere il segreto estetico e il mistero naturale. Solo l'artifizio è decomponibile.

Per me, Sarah Bernhardt è più che un'attrice: è un indice dell' atmosfera cerebrale di un momento di civiltà.

Quando i Bourget dell'avvenire vorranno ricostruire la linea estetica e il carattere psicologico dei nostri tempi, non avranno che un' indagine da fare, una curiosità da approfondire, o meglio una formula da comprendere: Sarah Bernhardt. Questa formula contiene, nell'essenza più raffinata, tutti gli elementi del nostro gusto, della nostra intelligenza, della nostra cultura sentimentale. La frase di cronaca: *Non si capisce Parigi senza Sarah,* è forse destinata a diventare, in senso più largo applicata, una frase di storia. Perchè nella *grande tragèdienne*, più che il *bel gesto*, movimento retorico esteriore, è la vibrazione nervosa non solo dei nostri piccoli organismi individuali, ma della tormentata e tormentatrice famiglia morale e intellettuale, di cui tutti, in un modo o nell'altro, oggi facciamo parte.

Le sue prime manifestazioni furono straordinarie, e, giá, in lontananza sembrano quasi fantastiche, per la loro stessa stranezza e la loro varietà. L'artista cercava allora di sopraffare l'attrice; la donna di sopraffare l'artista e l'attrice nello stesso tempo. Ella era sottile come un raggio, invadente come un

fluido, inquietante come un sogno, leggera come un capriccio, evanescente come un'ombra; e dal raggio, dal fluido, dal capriccio, dal sogno, dall'ombra si sprigionava un'attività, un'operosità, una volontà quasi onnipossenti, un incanto quasi di magia. Toccava il marmo, e ne veniva fuori una statua; solcava col pollice una fronte umana, e sgorgava una sorgente di poesia; indicava un cuore, e vi scoppiava dentro la follia. La leggenda — o la cronaca — raccoglievano tutto: Sarah scolpiva, scriveva, dipingeva, cantava, si batteva, saliva in pallone, si riposava in una bara; — e in mezzo a tutta questa agitazione e a tutta questa eccentricità, da tutto questo caos di notizie o di conti, il pubblico vedeva sorgere, intanto, misterioso e affascinante un profilo d'arte e di bellezza, una figura ardente e chimerica, dagli occhi azzurri come l'infinito del cielo e dalla bocca multiforme come l'infinito dell'anima, una specie di Eufurione donna, dall'agitata passione romantica e dalla pura armoniosa forma classica: Sarah Bernhardt — la Sarah Betnhardt dittatrice e rinnovatrice — la Sarah Bernhardt che dava una nuova impronta, una nuova maniera di esplicazione, un nuovo *carattere*, un nuovo *tono* a tutte le eleganze, da quelle della *toilette* a quelle dello spirito; da quelle del sentire a quelle dell'esprimere; da quelle del vivere a quelle del recitare. Nelle *Confessions*, Arséne Houssaye così presenta Sarah Bernhardt: « *Ce fut dans ce beau salon* (di Morny) *que*,

par une charmante surprise, nous vîmes entrer une belle commédienne qui fit semblant de n'être point attendue. Rachel est morte, vive Sarah Bernhardt! La nouvelle venue nous prit, du premier coup, le cœur et l'esprit; le cœur, par la passion qu'elle mit à dire des vers de Victor Hugo et d'Alfred de Musset; l'esprit, par sa verve humoristique ». Aveva allora venticinque anni; e le bastava mostrarsi per rivelare le sue qualità: la passione e la *verve* umoristica; e per conquistare, *du premier coup*, il cuore e lo spirito di coloro coi quali si metteva in comunicazione. Dalla conquista dei letterati, alla conquista del pubblico non passò che poco tempo: appena il tempo di affacciarsi nella vita e nell'arte, come s'era affacciata nel salone di Morny.

I retori della definizione si trovano molto sconcertati dinnanzi alla figura di Sarah Bernhardt. A qual movimento letterario si collega? da quale scuola d'arte deriva? a quali criteri direttivi obbedisce? Ma difficilmente io credo arriveranno mai a dare agli altri ed a se stessi una risposta consapevole. Nel corso di una stessa rappresentazione, ella è verista, è idealista, è romantica, è classica; e, nell'insieme, infine, risulta una cosa assolutamente diversa da tutte queste forme distinte, e appare diversa organicamente. Nella *Dame aux camélias*, ella è verista al massimo grado nel primo atto, è romantica nel secondo, è di una sorprendente purezza e semplicità classica nel terzo, e, dopo il grande straziante sentimenta-

lismo del quarto, finisce col morire simbolicamente nel quinto, in piedi, sognando d'amore, sul petto dell'amante; eppure, malgrado tutto questo, rimane intangibile l'*unità* della sua interpretazione, e appare fatale il mutamento di tutti questi *modi* di rendere i casi della vita e la morte di Margherita Gauthier. Perchè? Per questa semplice ragione: che la attrice non si preoccupa d'altro che di dare il colore e la significazione poetica, essenziale, degli atti e delle parole donde risulta il carattere del personaggio che riproduce. E anche per quest'altra ragione, non meno semplice: che il temperamento di Sarah Bernhardt è esso stesso un magnifico temperamento poetico: è in lei l'impulso, la corrente, l'afflato, che dà soltanto quella incognita *vis* agitatrice di tutte le fantasie, che la natura destina a creare e colorire fantasmi, a comunicare col mondo e ad agire per via d'imagini e di passioni. Ogni momento della recitazione di Sarah Bernhardt è un momento poetico; ogni movimento contiene una linea di bellezza, un'anima d'arte, che lo rende *utile*, e quasi vorrei dire esteticamente inevitabile. Ella parte, evidentemente, da questo principio fondamentale, che la figura umana deve sempre e tutta comparire sul palcoscenico, come la statua sul plinto; che la figura umana deve sempre e tutta significare agli occhi del pubblico, finchè non sparisce nella morte, o dietro il sipario, la vita del personaggio; quindi ella è sempre in piedi sulla scena, e difficilmente, e solo quando

l' assoluta necessità della parte lo impone, sta seduta, ma per poco. Se abolisce il mobilio, figurarsi, se, al momento dovuto, non abolisce il letto, le pellicce, le coperte che servono a coprire ordinariamente il corpo di Margherita morente! L'importante, per lei, non è dare al pubblico la impressione della debolezza fisica, ma l' impressione dello sbandarsi di tutte le facoltà dell' anima nel momento in cui, ritornando l' amore, la povera martire avrebbe bisogno che quelle facoltà fossero più vive, più ardenti, più resistenti, più durature. Così Margherita si spegne diritta su se stessa, come una fiamma, non come un numero di ospedale.

E tu d'amore, o sfortunato, indarno
Ti scaldi e fremi. Or finalmente addio.
Nostre misere menti e nostre salme
Son disgiunte in eterno. A me non vivi
E mai più non vivrai: già ruppe il fato
La fè che mi giurasti.....

*
* *

Uno studio a sè richiederebbe soltanto le morti che Sarah Bernhardt crea, secondo le cause che le producono e secondo le passioni dei vari personaggi che rappresenta: la morte di Margherita, la morte di Fedora, la morte di Adriana Lecouvreur, la morte di *Frou-Frou,* sono, ognuna, un capolavoro di stile. La morte di Adriana Lecouvreur è una composizione

tecnica, di assoluta grandezza. Ci vuole quel meraviglioso organo vocale, ci vuole quel volto così facilmente trasfigurabile, ci vuole quell' intelligenza così profondamente psicologica, per discoprire e far sentire la dissoluzione di un' anima attraverso la passione, il sogno e la follia. Nel terz'atto di *Frou-Frou*, con gli stessi mezzi Sarah Bernhardt discopre e fa sentire anche la dissoluzione di una coscienza femminile; e la così detta *controscena* durante il dialogo tra il marito e la sorella che rinuncia al matrimonio pur di stare in quella casa che ama, è una vera e propria creazione, che basterebbe da sola a far proclamare Sarah Bernhadt un' artista senza pari e fuori misura. Ma, ripeto, la morte di Adriana Lecouvreur è ancora una creazione più ricca, più solenne, più armonica, più *vera*. E quando dico *vera*, non intendo parlare di quella verità, brutale, materiale, che l'osservazione diretta su due, su dieci, su venti sofferenti può darvi, e che viceversa poi su altri due, su altri dieci, su altri venti sofferenti può anche non darvi, ma di quella verità umana, generale, eterna, che è la sintesi ideale della vita fisica e morale, e rimane tale pur quando non abbia eventualmente riscontro in questo o quel caso particolare. Io non so se Sarah Bernhardt abbia mai osservato e studiato in un essere *paziente* — come la Faustin di Edmondo de Goncourt, la quale mentre William Rayne, il suo amante, è in fine di vita, guarda allo specchio le contrazioni del muscolo ri-

sorio e del gran zigomatico che gli sconvolgono la faccia e tenta di rifarle per conservarle nella memoria dei sensi e riprodurle poi al caso sulla scena; onde, accorgendosene, il povero agonizzante, giustamente irritato, e nessuno potrebbe dargli torto, suona con l' ultima energia che gli resta il campanello e ordina al cameriere che si presenta: Cacciate via quella donna! — non so dunque, ripeto, se Sarah Bernhardt abbia appunto studiato in un essere *paziente* gli effetti che essa artisticamente produce. Ma so che, quali che siano stati i mezzi di cui si è servita, quale che sia stato il processo per cui è arrivata a tale perfezione, essa ha ricostruito quelle operazioni, ha trasformato quei mezzi; ha rifatto quei processi, entro di sè, e quindi ha riprodotto una realtà ideale sua, tutta sua, una *realtà d'arte,* che rappresenta qualcosa di più alto, di più nobile, di più commovente, di più significativo, che non qualsiasi realtà parziale. Ora è appunto in questo nuovo processo di rifacimento interiore che sta la vera forza dell'arte; ed è appunto per la larghezza, la ricchezza, la finezza con cui essa compie volta a volta nel suo spirito questo processo che Sarah Bernhardt è una grande artista.

Del resto, guardatela in tutte le sue manifestazioni. Ella ha sempre la intuizione della vita che si forma; ha sempre il fascino della poesia stessa dell'essere che rivela. Quando parla d'amore, è tutta

una carezza, e s'illumina, non si sa più se del sorriso delle labbra o del sorriso dello sguardo, perchè lo sguardo di quell'occhio di miosotide dà sempre una freschezza di fiore al suo volto. Quando, nella seduzione, distende tutto il corpo flessuoso ed elastico per avviluppare, come in *Fedora,* la vita di un uomo, ella acquista immediatamente alla fantasia tutti i riflessi e il tintinnio delle scaglie del serpente. Quando lo sdegno la vince, quando l'ira la soffoca, quando il turbine della passione l'avvolge, allora la sua voce, quella voce che nell'amore ha quasi la dolcezza e la tenerezza del susurro delle foglie mosse da un favonio, quella voce che palpita e canta nei momenti di esaltazione e di gioia, quella voce meravigliosa che par venga da una primitiva gola umana, tanto è ordinariamente giovane e fresca e sonora, quella voce perde il suo timbro, perde la sua forza metallica, non suona più, non vibra più, non s'espande più; diventa qualcosa di oscuro, di indeterminato, di strano: un soffio, una violenza; e in quel soffio e in quella violenza fonica, le parole si precipitano l'una sull'altra, si sferzano, si rincorrono, si divorano, con una fierezza di bestemmia e una tristezza di pianto; e par che tutto il destino del personaggio precipiti, nel momento drammatico, con quelle parole, aiutato dalla scossa, dallo scatto nervoso che agita rapidamente — un baleno — il petto e le braccia dell'artista. È quella, allora, la Sarah

Bernhardt della passione moderna, della passione complicata, nevrotica, tutta piena

... de vague horreur, menant on ne sait oú.

E allora la vita del pubblico si confonde in una cosa sola con la vita dell'artista.

*
* *

Di fronte alle forme plastiche e sentimentali che l'arte rappresentativa di Sarah Bernhardt produce sul palcoscenico, si ha la stessa infinita misteriosa emozione che si ha di fronte agli schizzi dei grandi autori, nei quali, più che nell'opera compiuta è il primo soffio del dio agitatore, cioè il segno infallibile del pensiero ispiratore, il vivo calore della improvvisazione fantastica. È nello stesso tempo arte, natura, vita. Shakespeare dice : « La vita è un canto di fata che si scrive per la seconda volta ». Ebbene, l'arte di Sarah Bernhardt è la vita riprodotta una seconda volta da una fata, ch'è una donna, e che dà nello stesso tempo l'illusione del sogno e della verità, l'impressione dell'ideale e del reale : quanto di più ardente, di più penetrante e di più ossessionante ha saputo produrre il magico crogiuolo dall'atmosfera moderna , dove vaporano mescolati in una stessa fusione il metallo del nostro cuore e quello della nostra mente.

La personalità di Sarah Bernhardt non è una produzione del palcoscenico, ma una manifestazione della nostra stessa vita spirituale; ecco perchè, dopo tanti anni di gloria, essa è sempre, e ogni giorno, più viva, più intensa, più completa, più possente.

Dicembre 1898.

Eleonora Duse.

« Strane vibrazioni: soffi, sibili, mormorii, sorrisi, sospiri, muggiti di tempesta, e, in mezzo a tutto questo, un canto dolce e penetrante come quelli che vi carezzano nella culla, mi sembrò allora di *intendere* » — dice in una delle più suggestive del *Mar del Nord* Enrico Heine. E lo stesso si potrebbe dire dell'arte di Eleonora Duse. Strane vibrazioni, strani scoppi nervosi, nella parola, nello sguardo, nel gesto: e in mezzo a tutto questo una dolce nota d'amore, che zampilla fresca e lucente come un sorriso infantile, e fa sognare: ecco l'arte di Eleonora Duse. La figura della donna, fine ed elegante: il volto pallido e dolente, a cui il candido sorriso irregolare accresce tormento più che non dia letizie; la parola acuta, tagliente, mordente, che basta da se sola a rendere il significato delle cose; tutta la sua persona e tutta la sua intelligenza rivelano la donna moderna, la donna capace di sentire la

realtà e di darle l'espressione artistica più immediata e più vera. Eppure, ella ha, da qualche tempo, la nostalgia dell' *antico:* ella si tortura nel pensiero di far qualcosa di diverso di quello che ha fatto fino ad ora: ella si sforza, quasi, di uscire da se stessa, di rifarsi un nuovo carattere, un nuovo metodo, un nuovo sistema d'arte: di distruggersi insomma, per ricrearsi in una forma, che non sia più del nostro tempo, e neppure della nostra letteratura. Ella sogna la tragedia; ella, delicata e tormentata anima cresciuta nelle intime lotte e nelle complicate tristezze del nostro tempo, sogna le gravi istorie e le gravi fortune create dai fati, indipendentemente dalla forza e dalla volontà individuale. Le ragioni di questa sua trasformazione, io volli, più che intuire da me, ascoltare dalla sua viva voce. Eleonora Duse ragiona profondamente su tutto quello che fa. E io volli apprendere i suoi ragionamenti intorno alla tragedia.

Ella mi disse:

— Io ho bisogno di tentare qualcosa di nuovo. Quello che ho fatto fino ad ora, quello che sèguito anche ora a fare, non mi contenta più. Sento dentro di me qualcosa che muore e qualcosa che rinasce; sento tutta la parte falsa, caduca, anzi già caduta, delle produzioni nelle quali recito: e sento nello stesso tempo, il desiderio, sia pur vago, e l'aspirazione, sia pure indefinita, verso una forma d'arte che risponda più direttamente e più profondamente

allo stato presente del mio spirito. *Magda*, la *Moglie ideale*, la *Moglie di Claudio*, la *Signora dalle camelie*..... Meno male la *Signora dalle camelie!* Vi è ancora un fil d'oro che tien legate le perle false di questo dramma: il fil d'oro della passione. Ma il resto! il resto!... Sono io stessa umiliata nei panni delle persone che son costretta di raffigurare. E spesso diventa così grande il disgusto e così fiera la protesta della mia coscienza, che mi pare da un momento all'altro debba venire a mancare anche la forza fisica dei miei *mezzi* di attrice; e la corrente nervosa non arriva a far muovere le braccia, non arriva a far muovere le labbra, non arriva a svegliare la mia intelligenza: e rimango come inebetita. Allora, oh allora non ho che una sola voglia: quella di fare spegnere i lumi della ribalta, e di buttare al fuoco tutti i manoscritti delle *parti;* tutta la pacottiglia del mio bagaglio di attrice! —

Io ascoltavo attentamente.

— Del resto — ella riprese — mi accade sempre così, ogni volta che un progresso d'arte venga a maturazione nel mio spirito. Ricordo, quando passai dall'interpretazione dei drammi italiani, a quella dei drammi francesi; quando, poi, da questi e da quelli mi allontanai, per afferrarmi, come a una tavola di sicurezza, alla speranza di un'arte più forte, più schietta, più immediata, come quella che si annunziava in *Cavalleria rusticana;* quando, infine, mi affacciai al mondo delle ombre, di Ibsen.

Ricordo ancora le lotte col buon Cesare Rossi, che non voleva abbandonassi *Moglie e buoi dei paesi tuoi* per *Cavalleria rusticana!* Mi minacciò financo di licenziarmi dalla compagnia. Ma io insistei, e vinsi. Sentivo allora gli stessi rincrescimenti, gli stessi disgusti, le stesse preoccupazioni, che sento ora. Perchè non dovrei vincere anche ora?

— E con che? — finalmente io le chiesi interrompendola.

— Con che? Non ve l'ho detto finora? Non lo sapete? Con l'arte antica! con la tragedia!

Io mi sprofondai e mi raccolsi nella poltrona, per ascoltare più attentamente.

— So che voi siete contrario: ricordo il vostro articolo sulle *Erinni*, e sugli attori della *Comédie*. Ma non dispero di convertirvi; perchè la ragione è dalla parte mia. La ragione e la fede; perchè ho fede profonda, e sincera, in questo inevitabile rinnovamento, in questa inevitabile ascensione dell'arte della scena verso la forma e la formula antica della bellezza greca. I movimenti, il colore, la linea dell'arte nostra, sono i movimenti, il colore, la linea di un'arte di corruzione. Anche il linguaggio che noi parliamo è corrotto. Le parole eterne, le verità eterne, non sono che nelle opere dell'antichità. E solo partendo da quelle sacre regioni, si può avere la speranza di arrivare a dare al nostro pubblico la pura e sana educazione della forma. Ecco qua: ricevo da Berlino due lettere entusiastiche di mia figlia

per *Antigone,* che essa con le altre alunne del collegio hanno rappresentato in occasione della festa della direttrice. Mia figlia non sa nulla di quello che penso io, come non sanno nulla le sue compagne del collegio. Ma è nell'aria, e sarà presto nella coscienza di tutti, l'aspirazione a una forma d'arte assolutamente nobile e pura... E perchè questo movimento non dovrebbe cominciare dall'Italia?... Io farò appello a tutte le volontà e a tutte le intelligenze dei miei compagni d'arte, perchè mi aiutino e cospirino con me a questa magnifica impresa. Vi ho parlato di *Antigone,* è vero? Ebbene, le scene italiane hanno già bell'e pronta la creatura per incarnare quel meraviglioso tipo di gentilezza, di dolcezza, di pietà femminile: Tina di Lorenzo! Qual figura, qual voce, quale intelligenza, qual sentimento, più propri e più perfetti di quelli di Tina di Lorenzo, per l'incarnazione di *Antigone?* E perchè questa giovine e già gloriosa attrice non dovrebbe preferire ai drammi di Sardou e alle comedie di Sudemann la tragedia di Sofocle e di Eschilo? perchè non dovrebbe ella unirsi con me in quest'opera solenne di restaurazione?

Il teatro d'Albano? — interruppi, sorridendo.

— E se fosse? — ella riprese, con una irradiazione di sorriso.

— Ammirerei.

— Ma intanto, non credete.

— Non nego.

— Non avete fede in me, o nella cosa?

Naturalmente, io non avevo fede nella cosa.

Ma non credevo neppur che Eleonora Duse fosse nella buona via.

Le idee che ella espresse a me, e che governano in questo momento il suo pensiero, sono le più pericolose che si possano assumere contro la fortuna di un'attrice. Un'attrice non è qualcosa di separato, o di estraneo, alla vita, ma è il prodotto della vita stessa; non si forma da sè, quale essa vorrebbe, ma è formata dalla vita, quale è necessario che sia all'espressione dei sentimenti contemporanei; non è un capriccio, ma un indice della storia dell'anima presente. Il gesto di una grande attrice è il gesto di una folla; e non si può impunemente, e senza condannarsi a uscire dal movimento, rinunziare a esprimere l'anima della folla.

Nessun attore, nessuna attrice, che abbia legato il suo nome al mondo dei fantasmi teatrali, ha potuto volgere le spalle all'arte dei suoi contemporanei. Ogni forma d'arte ha avuto i suoi attori; e questi non hanno avuto gloria che nella interpretazione di quella data forma d'arte. Il romanticismo ebbe i suoi Friederick-Lemaitre, i suoi Bocage, le sue Dorval: artisti di ricchezza ideale e di passione umana inarrivabili. Quando — dice Heine — Bocage si metteva la mano sugli occhi, pareva che la morte dicesse:

Fuit; quando sorrideva pareva che il sole si levasse sulle sue labbra. — Quando — diceva Gautier — la Dorval sospirava: *Mon dieu,* pareva che tutti i cuori femminili sospirassero con lei. E, nelle sue *Memorie,* dice Alessandro Dumas che quando Friederick-Lemaitre parlava d'amore sulla scena, pareva che nessuna onestà, nessuna castità, nessuna forza di amor legale potesse resistere all'amplesso.—L'opera d'arte ha l'accento che solo l'attore del tempo può esprimere; e la critica ha il linguaggio che all'attore e all'opera d'arte corrisponda. La Richel, nel 48, calza il coturno, e, dopo avere rappresentato *Corinna* e *Medea,* finisce col declamare in piena *Comèdie française,* la *Marsellaise.* È il sentimento tragico del '48 che trionfa con la grande Richel, e, non trovando opere adatte nel presente, si estende a quelle del passato. Come in Francia, in Italia. È lo stesso sentimento che trionfa per l'arte della nostra Ristori, dei nostri Rossi, dei nostri Salvini, di questi esuli, che nella loro patria e nella storia d'arte del loro paese non trovano la quercia cui abbracciarsi, e si abbracciano alla sacra quercia antica. La voce, il gesto, il passo, di questi grandi attori da tragedia sono la voce, il gesto, il passo del '48.

Ma quando sorge la novella arte degli Augier, dei Dumas, dei Sardou, sorgono anche le sorelle Chèri, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, cioè le interpreti delle passioni, dei problemi spirituali e delle malattie nervose del nostro tempo. Perchè niente è in-

differente, niente vive isolato, niente si svolge a ritroso nella vita dell'arte. Quale più grata prova di quello che io sostengo, se non la Duse stessa? Che cosa è la Duse, se non la vera e grande rappresentante dello squilibrio nervoso della nostra società e della nostra vita?

Eleonora Duse significa sulla scena: la prevalenza, il trionfo del sistema nervoso sul sistema muscolare: la glorificazione dell'emozione interiore sull'emozione esteriore: la vittoria della specifica coscienza dell'individuo sulla coscienza generica del tipo. Ella apparve sulla scena quando il gran sole della tragedia classica si spegneva sull'orizzonte glorioso della vecchiezza di Adelaide Ristori e gli ultimi echi del dramma romantico davan le loro ultime vibrazioni nella gola armoniosa di Giacinta Pezzana e della Cazzola; in un tempo in cui fremeva ancora l'aria dei teatri, rotta dal gesto e dal passo degli antichi eroi e fremeva ancora l'animo degli spettatori alle grandi visioni dell'antica vita che i nostri artisti sapevano svegliare con tanto nobile ardire e tanta austera coscienza. Certo dovette sentirsene sbigottita, o atterrita, la trepida anima della nuova arrivata. Per quale scala salire fino a quelle glorie? con quali ali ascendere fino a quei cieli solcati dalla folgore e tormentati dal turbine? Ella non aveva carri di fuoco, e non aveva legion d'aquile per imprendere così astrusi viaggi; aveva semplicemente... i suoi nervi. E con essi rimase fra i suoi contemporanei, e per essi sentì

le vere vibrazioni del comune dolore. Non il verbo si era in lei fatto carne, ma, carne della nostra carne, ella tentò di trovare il verbo della nostra passione, se non della nostra morte.

Eleonora Duse fu così l'interprete del nostro cuore, fu l'espressione del nostro sentimento, fu l'indice delle nostre infermità morali; il gesto, l'accento, la smorfia dei nostri spasimi nervosi; sovraeccitata dalle nostre stesse eccitazioni, sconvolta dalle nostre stesse perturbazioni, ossessionata quasi dalla stessa follia del nostro carattere sentimentale. La sua non fu, e non è, l'arte ricca e magnifica dei temperamenti esuberanti di forza e di salute, e non ebbe e non poteva avere splendori di porpora pagana e superbie di conquista medioevale; ma fu e rimase, quasi, l'arte di un'anima ascetica, calata, direbbe il De Sactis, nell'involucro di una creatura moderna. Io non posso pensare alla Duse, senza pensare infatti a tutti quei santi emaciati, dalle mani scarne come l'ostia, dagli occhi lucenti di febbre, dalla bocca contratta in un supremo sorriso di sofferenza, a tutti quei nevrastenici del martirologio cristiano, che pare siano impazziti nel momento della confessione dei loro peccati a Dio. Perchè appunto l'arte della Duse è una confessione, non una declamazione: è un sacrifizio, non una gloria; è un tormento non una gioia. La gioia e le espressioni di essa muoiono rapidamente o rapidamente si trasformano: e l'occhio che vede il

dramma della vita si appanna dolorosamente di lacrime, il sorriso si tramuta in un ghigno, la carezza cade in una contrazione di spasimo, e l'abbraccio finisce col soffocare.

Eleonora Duse, questa grande squilibrata, in cui il sistema nervoso tiranneggia tutte le altre funzioni dell'organismo, questa profonda ammalata nel cui sorriso e nel cui sguardo par che accennino a quando a quando lampi di paura e ondeggino ombre di tristezza, ha esaurito, nella sua forma, tutto il contenuto passionale del nostro organismo, tutta la forza vitale dei nostri nervi. E difficilmente potrebbe ritornare alla semplicità dei primitivi sentimenti e delle primitive vendette umane!

Tina di Lorenzo.

Da dieci anni, da quando, cioè, cominciò a recitare, questa attrice tiene in dominio il pubblico. Ovunque vada, in qualunque veste si presenti, qualunque carattere interpreti, le platee sono sempre piene, e gli entusiasmi ardenti. Il suo arrivo in un teatro è una festa; la sua partenza un rammarico. Ella è sul palcoscenico undici mesi dell'anno, tutte le sere, costantemente, spiegando un' energia che sorprende, e un'attività che solo la sua vigorosa giovinezza può avvivare. Il suo spirito è sempre uguale, come è sempre limpida la voce e agile la fantasia. Ella ama la sua arte, e la esercita con gentile dignità: per questo, il pubblico le è grato, e la predilige, e le rimane fedele. Ma qual è il carattere, qual'è la forza vera di questa attrice?

Trovandomi a Napoli, alcuni anni addietro, il duca di Maddaloni mi invitò alla *prima* del suo *Ruit hora,* al Rossini. — Vedrai un'*ora che precipita* — mi disse

accennando a sè, e quasi piegandosi fino alla terra madre — ma vedrai anche un'*ora che sorge*—aggiunse, rilevando gli occhi ridenti e scintillanti. E per cortesia, non per eccitata curiosità, verso il vecchio gentiluomo, che noialtri giovani ammiravamo, più che come un letterato, come un *boemo* aristocratico, che primo nei suoi tempi aveva avuto in Napoli la felice ispirazione di trascinare l'accademia dai saloni e dai salotti nel caffè e nelle vie; per cortesia, dico, rimandai la mia partenza al giorno dopo, e rimasi per quella *prima*. Ma, ero distratto, quella sera? Non so. Quello che so — e mi perdoni nel mondo delle ombre il buon duca — quello che so è, che io non ho mai ricordato nè una parola, nè il nome di un personaggio del *Ruit hora*. Soltanto, l'anno scorso, recitando al Costanzi Tina Di Lorenzo, a un fiero movimento della testa, a un alto grido d'angoscia di lei, a me parve di sentire come un eco, di veder passare come una visione nel fondo oscuro della mia memoria; e non so come nè perchè il mio pensiero corse alla *prima* del *Ruit hora*. Chiesi allora se Tina Di Lorenzo avesse mai recitato al Rossini di Napoli. E mi fu risposto: « Si, nel *Ruit hora*, e con grande successo, il primo successo, il primo battesimo d'arte. » Ne rimasi sorpreso, e, confesso, cominciai solo da allora a rendermi conto del fascino secreto e della ragione del successo di Tina Di Lorenzo. Ella resta nella coscienza del pubblico: ecco tutto. Un'attrice, che, udita distrattamente, e

forse poco osservata — come, fra le allegre chiacchiere di un palchetto, fu da me udita e quindi dimenticata la quattordicenne protagonista del *Ruit hora* — può a un dato momento ripresentarsi alla fantasia, risorgere nello spirito, muoversi e parlare veramente dinnanzi a voi, vuol dire che ha in sè così vigorosi elementi, così indistruttibili germi di vitalità, da vincere attraverso il tempo anche le più dure stratificazioni della coscienza individuale. Se l'atteggiamento che avete ammirato sulla scena, voi tentate di ripeterlo senza rendervene conto, o lo ripetete pensatamente nella vita; se il suono della voce che vi ha fatto tremar l'anima eccitata nella attenzione di una peripezia drammatica, voi lo risentite spontaneamente, e ricercate di risvegliarlo artificialmente nell'intimo laboratorio delle vostre sensazioni; se, insomma, le forme di espressione degli affetti e dei sentimenti che avete visto una volta delinearsi nella rappresentazione scenica, provate il bisogno di riprodurle in voi stessi nei movimenti consimili della vostra vita particolare; significa che quell'atteggiamento, quella voce, quell'espressione sono altamente artistiche; e colui o colei che per esse vi muove e vi commuove, è un'artista utile, perchè efficace. Tale è Tina Di Lorenzo.

Ella vide la sua via chiaramente, dal primo giorno che salì il palcoscenico. Le nuove attrici hanno sempre, negli inizi, un modello nella fantasia, a cui sognano di somigliare, un esempio che credono sia

loro dovere di seguire; ma, fortunatamente, Tina Di Lorenzo non scelse nessun modello, e non si piegò a nessun esempio. Quella che è oggi, con maggiore precisione di disegno, s' intende, e con maggior ricchezza di colori, e con la maggior raffinatezza che gli studi e l'esperienza le hanno dato, era alle prime prove. Il metodo che oggi, dopo dieci anni di interpretazioni e di recitazione, l' ha resa attrice eccellente, ella non lo apprese da nessuno: lo trovò in se stessa, nel naturale suo gusto della semplicità e dell'eleganza, nella correttezza signorile del suo pensiero e dei suoi sentimenti. Così che si può dire le sue qualitá morali siano diventate qualitá estetiche, e la sua personalità artistica si sia formata, educata e quasi stilizzata sulla sua intima personalità umana. Ella non ebbe incertezze, non ebbe tentennamenti, non ebbe dubbi nei suoi propositi; e superando immediatamente le tentazioni della volgaritá, che nel mondo della scena come nel mondo letterario la tradizione lascia e quasi impone col ricordo del gesto, della cadenza, dell'intonazione, della « frase fatta », trovò a tutta prima la nota giusta. Non avendo così bisogno di riformarsi o di trasformarsi, non dovette perdere tempo nel distruggere per ricrearsi; e i suoi progressi furono rapidi e sicuri, sulla stessa base delle sue originali facoltà.

Il suo metodo di recitazione è eguale al suo metodo di studio per comprendere il personaggio che deve rappresentare. Come nella recitazione cerca di

arrivare alla espressione più semplice del carattere, così nello studio cerca di scoprire la parte veramente essenziale del tipo, e quella rendere, e a quella subordinare tutto il resto. Osservate, per esempio, la interpretazione ch'ella dà della *Signora dalle camelie,* che mi pare di molta importanza, perchè rivela non solo il valore dell'attrice, ma anche del metodo.

Quando nel 1882 (Eleonora Duse non aveva ancora avuto gli onori del trionfo) venne la prima volta Sarah Berndardt in Italia, Virginia Marini era allo *zenit* della sua fortuna; e l' opinione teatrale era tutta eccitata dal duello — così lo chiamava il critico di allora della *Nuova Antologia* — che fra le due artiste si sarebbe combattuto attorno alla vita e alla morte di Margherita Gauthier. « Ma s'è visto — dice quel critico — che le due attrici interpretavano la *Signora dalle camelie* così diversamente l' una dall'altra, che scompariva qualunque termine di paragone. Il dramma rappresentato dalla Bernhardt non era più quello nel quale avevamo tante volte applaudito la Marini. Erano altri personaggi, altre passioni, altri costumi. E si disse allora che la Marini, invece della cortigiana posta sulle scene dal Dumas, ci aveva dato un'eroina da tragedia. Verissimo. Ma un'attrice italiana avrebbe potuto fare altrimenti? Nell' interpretazione della Marini non si trovano le delicate sfumature, lo studio dei più minuti particolari; ma venga il momento della passione ardente, indomabile, la cortigiana ceda il passo

di di
perfe
Forse
E tan
della
nare i
appren
che, a
segna
la firm
preman

Se
un vere
dalla m
genti, e
Gabler
violenta.
quasi p
che l'as
e non si
stezze, n
esse. Il
di splen
mediocre
luogo de
quale av
cuore. Il
l'uomo di
divisi, p
dalla mog

umas il pensiero di quel dramma? — Un giova
crittore amava una cortigiana, Maria Duplessis:
e era giovane e pieno di avvenire, lo scrittore
nche povero e con le tasche, come quelle di
ullo, piene di ragnatele, *plenus sacculus aranearu*
icchè non gli fu difficile di essere messo alla po
alla cortigiana, quando venne il momento del
amento dei conti, che ammontavano a diecim
ire. Disperato, egli andò a piangere nelle brac
li un amico, un amico ricco — il quale, commos
li tanta disperazione, si recò dalla Duplessis,
raccontarle le pene dell' innamorato e pregarla
rivederlo. — Se avete bisogno di quattrini, ecco di
cimila lire! Ve le presto io, a sua insaputa. —
date subito a dirgli che ritorni — rispose lei
mossa. — E soggiunse, malgrado fosse circondat
dagli uscieri e perseguitata dai creditori: —
gliate il vostro danaro! Per amarlo non ho bisogn
di essere pagata, nè da lui, nè da altri! — Da que
sto atto *di bontà*, sorse nel pensiero di Dumas
gloriosa commedia; e, in compenso, Maria Duplessi
fu assunta agli onori di Margherita Gauthier.
fatti, a ben leggerla e ben considerarla, tutta
commedia è materiata della bontà della persona
vente che ne è stata l'ispiratrice; e la protagonist
è l' ideale della donna buona. *Tutto questo non*
mis' io, dice il critico dell'*Antologia* del 1882 che
vrebbe potuto esclamare Dumas, all'interpretazion
della Marini. Ma sono sicuro che non direbbe

alla donna, l' amore cancelli l' obbrobrioso marchio d'infamia e l'attrice italiana si rivelerà in tutta la sua grandezza. *Tutto questo non ci mis' io*, avrebbe ragione di esclamare il Dumas, e potrebbe soggiungere che la sua Margherita Gauthier continua ad essere cortigiana in tutti i cinque atti della commedia, e che neanche un oceano d'amore basterebbe a lavare la macchia indelebile che porta in fronte. Così la riproduce anche la Bernhardt e riproduce e commenta esattamente il pensiero dell' autore ». — Ma è proprio quello che enuncia l'autorevole scrittore, il pensiero di Dumas? Ed è proprio vero che in tutti i cinque atti della commedia Margherita continua ad essere cortigiana? È proprio vero che nessun oceano d'amore sia bastato a lavare la macchia indelebile? È proprio vero che, per rappresentare nella sua realità artistica Margherita Gauthier convenga farne una cortigiana e non altro che una cortigiana, sempre, dalla prima all' ultima parola, dal primo all'ultimo atto? Io non credo. E osservo con soddisfazione che non lo crede neppure Tina Di Lorenzo. Tra l'*eroina da tragedia* della Marini, e la cortigiana della Bernhardt (con tutta, s'intende, la luce che una sì grande attrice diffonde su qualsiasi soggetto), fra la cortigiana di Sarah Bernhardt e, come ora si può aggiungere, la nobile nervosa e intellettuale signora di Eleonora Duse, vi è ancora posto, io credo, per il tipo che ha voluto creare Dumas. Ricordate come e quando fosse sorto nel

Dumas il pensiero di quel dramma? — Un giovane scrittore amava una cortigiana, Maria Duplessis. Ma se era giovane e pieno di avvenire, lo scrittore era anche povero e con le tasche, come quelle di Catullo, piene di ragnatele, *plenus sacculus aranearum;* sicchè non gli fu difficile di essere messo alla porta dalla cortigiana, quando venne il momento del pagamento dei conti, che ammontavano a diecimila lire. Disperato, egli andò a piangere nelle braccia di un amico, un amico ricco — il quale, commosso di tanta disperazione, si recò dalla Duplessis, per raccontarle le pene dell' innamorato e pregarla di rivederlo. — Se avete bisogno di quattrini, ecco diecimila lire! Ve le presto io, a sua insaputa. — Andate subito a dirgli che ritorni — rispose lei commossa. — E soggiunse, malgrado fosse circondata dagli uscieri e perseguitata dai creditori: — Ripigliate il vostro danaro! Per amarlo non ho bisogno di essere pagata, nè da lui, nè da altri! — Da questo atto *di bontà*, sorse nel pensiero di Dumas la gloriosa commedia; e, in compenso, Maria Duplessis fu assunta agli onori di Margherita Gauthier. Infatti, a ben leggerla e ben considerarla, tutta la commedia è materiata della bontà della persona vivente che ne è stata l'ispiratrice; e la protagonista è l' ideale della donna buona. *Tutto questo non ci mis' io,* dice il critico dell'*Antologia* del 1882 che avrebbe potuto esclamare Dumas, all'interpretazione della Marini. Ma sono sicuro che non direbbe lo

stesso per quella di Tina Di Lorenzo — la quale se toglie a Margherita tutto quello che le hanno messo le altre, certamente aggiunge tutto quello che le ha messo Dumas.

Passando a traverso tanti temperamenti, fra cui alcuni eccezionali, la povera Margherita del Dumas finì quasi col perdere il suo primitivo carattere e con l'acquistare invece il carattere delle attrici che nel volgere di cinquant'anni l'hanno presentata in varie guise dinnanzi ai pubblici d'Europa. Com'è naturale, l'una interpretazione — parlo s'intende delle autorevoli — servì all'altra, se non per le imitazioni, almeno per le differenziazioni: tanto che si può dire, mano mano, il tipo di Margherita più che studiato nelle pagine del Dumas, finì con l'essere studiato nelle rappresentazioni delle attrici, che ne avevano fatto il loro soggetto — non voglio dire il loro cavallo — di battaglia. Ma più modestamente, sebbene credo anche più sapientemente, Tina Di Lorenzo tornò al libro, e chiese al libro l'ispirazione e il consiglio. Ella non si propose, studiando la *Signora dalle camelie*, di rivaleggiare con questa o quell'attrice, non si propose di dare al pubblico uno spettacolo sbalorditoio, una rivista generale delle sue qualità artistiche; ma si propose, onestamente, rispettosamente per l'arte, di rendere quale a lei pareva che l'autore l'avesse voluto, il dramma psicologico di quella dolce martire dell'amore e del dovere.—Ricordate, nel terzo atto, le parole di Marghe-

rita al padre di Armando ?—*Oui, monsieur, vous vous êtes trompé, ou plutôt vous avez été trompé. Oui, j'ai été folle; oui, j'ai un triste passé; mais, pour l'effacer, depuis que j'aime, je donnerais jusqu'à la dernière goutte de mon sang. Oh! quoi qu'on vous ait dit, j'ai du cœur, allez! je suis bonne; vous verrez quand vous me connaître mieux. C'est Armand que m'a trasformée.*—Ebbene in queste parole è tutta la Margherita della comedia dumasiana. Ella ha avuto un *triste passato*, sì; ma non ne resta più traccia: *l'amore l' ha trasformata.* Il mondo la crede ancora quella di una volta, ma *s'inganna e inganna* credendola tale. Bisogna *conoscerla* per apprezzarla, e, conosciuta, si rivelerà *buona. J'ai du cœur, allez! je suis bonne!*— Attenendosi evidentemente alla didascalia di questo brano, Tina Di Lorenzo ricreò fondamentalmente la figura di Margherita, quale Dumas l'ha realmente pensata e voluta; quale, anche, il momento storico e psicologico dovevano fargliela pensare e volere. Tutti coloro i quali pretendono di vedere sulla scena una Margherita, come suol dirsi, *penetrata di vita*, o, come suol farsi, nervosa, smaniosa, isterica, a volte a volte anche solenne, si sbagliano. La vita di Maria Duplessis è sfiorita nella prima camelia che Margherita diede ad Armando. Dopo, non esiste che un amore puro, e, sotto la disciplina di quell'amore, un affetto innocente, un desiderio ingenuo di riabilitazione morale. Come un giglio sulla corruzione di mille elementi eterogenei, la figura di

Margherita si leva candida sulla sua antica corruzione. E Tina Di Lorenzo ha fatto benissimo di rappresentare questa rinascenza, di colorire questa aurora d' una nuova vita morale, con le più soavi tenerezze della sua arte. Ci è voluto del coraggio, naturalmente, a tentare questa prova; ma il coraggio è proprio dei forti. Fare quello che hanno fatto le altre, non sarebbe stato degno di lei; ma fare quello che ancora non era stato fatto doveva essere il suo còmpito; e l' ha adempiuto. La Margherita *buona,* la Margherita *che ha cuore,* non solo per amare, facil cosa, un uomo che le piace, ma per sentire il dovere di sacrificarsi a quella lontana, invisibile deità, che per lei, vissuta nelle depravazioni dell'antico mestiere, doveva essere l'onestà di una fanciulla, l'onestà e la pace di una famiglia: la Margherita che, nel pieno rigoglio dell'amore, fa sacrificio della sua felicità e della sua vita *non* all'uomo che conosce e predilige, ma *all' idealità* della famiglia, non era stata ancora *vista* e rappresentata sulla scena; ed è merito di Tina Di Lorenzo averla vista e rappresentata. Guardato sotto questa luce, giudicato alla guida di questo criterio che l'artista si è imposto, il terzo atto, in cui si determina la crisi del dramma, a me pare sia di tutta bellezza. L'attrice si mostra padrona assoluta dei suoi mezzi, squisita in ogni movimento, in ogni particolare scenico, e vorrei dire in ogni parola: un' interpretazione calda, profonda, intensa, senza volgari lenocini,

senza esteriori perturbazioni, senza gli sforzi e le contraffazioni destinati a *épater les bourgeois* della platea: un'interpretazione degna in tutto e per tutto di una fine intelligenza e di una retta coscienza artistica.

La caratteristica principale di questa attrice è la perfezione della dizione. Ella non si affida per gli effetti scenici al gesto, alla mimica in genere; ma alla dizione. Il sentimento è per lei nella parola, e l' espressione del sentimento è nel modo di dire, o forse meglio di scolpire e di colorire la parola. Dotata di una voce armoniosa, che può facilmente seguire tutta la gamma delle passioni umane, ella l'adopera con una rara sapienza e con una rara abilità, specialmente nei due termini estremi, nella gioia e nel dolore. La parola ride veramente sulle sue labbra nei momenti di letizia o di malizia; e piange veramente nei momenti di rammarico o di dolore o di dispetto. In mezzo agli applausi della *Pamela nubile* ho udito questa esclamazione di uno spettatore: « Ma è una musica! » E non a torto. Perchè, specie nelle comedie di Goldoni, appare così armonico l'insieme, così perfetta la fusione di tutti gli elementi naturali dell'arte di Tina Di Lorenzo, che gli effetti sono eguali a quelli che può produrre un sapiente accordo musicale.

Io non so se Tina Di Lorenzo che, se non ostenta una coltura da *bas bleu*, legge molto ed è molto informata di tutto quello che si riferisce alla storia

della sua arte, abbia istintivamente o per riflessione scelto quel metodo di recitazione nelle comedie goldoniane, che forma una delle più deliziose attrattive del suo repertorio. Il dialogo di Goldoni ha questo di caratteristico, che rasenta, e non potrebbe essere diversamente, il dialogo improvvisato dell' antica *commedia dell'arte*. Gli attori uscivano allora allora dalla maschera, e da se stessi: non avevano abitudine di riflessione, non aveano regole di retorica, non aveano tradizione di scuola: erano improvvisatori, che non ripeteva o una parte, ma dicevano tutto quello che l'impressione, l'interesse, il bisogno del momento suggerivano. Goldoni fissò il dialogo nella comedia scritta, ma, per necessità di cose, dovette eleggere una forma adatta ai mezzi e alle abitudini degli attori; ond'è che quel dialogo semplice, rudimentale, ma arguto e concettoso senza sforzo, ha tutto il movimento e tutto il colore dell'improvvisazione: movimento e colore, che Tina Di Lorenzo, non so, ripeto, se istintivamente o per riflessione, rende con grande evidenza e con grande genialità. Mentre nelle comedie posteriori si sente l'autore, in quelle di Goldoni si sente l'attore, che risolve immediatamente la sua situazione secondo la condotta del compagno, e si assiste quasi alla generazione spontanea dell' arguzia, della trovata, del ripiego, del sentimento dei personaggi, che procedono tutti nell' *azione* secondo la loro natura, senza un precedente concerto e uno scopo preordinato. E la

novissima attrice nei panni della *Locandiera* e di *Pamela nubile* par che arrivi fresca fresca dalle vicine regioni della comedia d'arte, così semplice, così disinvolta, così mobile, così gioconda è la sua recitazione. Contribuisce naturalmente al successo l'età, la figura, e la grazia della rosea giovinezza che suscita il fior della vita sui vecchi rami del buon avvocato veneziano. Ma quando io sento, attorno al motivo dell'arte, l'accompagnamento delle lodi alla bellezza di Tina Di Lorenzo, io mi domando: Ma quante altre bellezze non sono passate inutilmente, sul palcoscenico italiano, senza dare una scintilla di sorriso alle oneste malizie della *Locandiera*, senza dare un palpito di gentilezza all'amore di *Giulietta*, senza svegliare un germe d'idealità nel mesto sacrifizio di *Margherita?*

A venticinque anni, all'età, cioè, in cui le altre attrici cominciano appena a uscire dallo stato di larva, Tina Di Lorenzo si trova in prima linea. Innamorata del suo ideale, chiusa nel suo sogno, di non altro commossa che delle passioni del teatro, ella passa superbamente innanzi al pubblico, come una fulgente e lontana imagine d'arte. La sua figura, che non ha nulla delle irrequietezze e degli spasimi della donna moderna, pura nella linea e nel contorno, serena nella sicura compostezza di tutta la persona, par quella di una Musa, staccata da un bassorilievo di un antico monumento greco. Ella non conosce il mondo che dall'arco del palcoscenico, non

conosce l' umanità che nella simulazione dell' arte rappresentativa. Per questo, dicono, non è abbastanza *cattiva* in certe parti, non è abbastanza *tormentata* in certe altre, e non è in genere abbastanza *convinta* nella lotta di certe complicate passioni umane, attraverso le quali bisogna essere passati, per comprenderle e all'occasione risentirle e interessarsene. Osservazioni di volgarità incontestabile, a me pare, e che non val la pena di discutere, e forse neppure di enunciare. L'arte in qualunque sua manifestazione, non è un prodotto dei sensi; ma è un prodotto dell'istinto e dell' intelligenza che modera, corregge e coordina i movimenti dell'istinto. Ora, in Tina Di Lorenzo l'istinto e l'intelligenza sono istinto e intelligenza d' arte? Questa è la sola domanda che si possa fare: domanda, alla quale da tempo è stata data unanime risposta dai pubblici più vari di gusto, di sentimento e di educazione. Io comprendo tutte le donne, e le ammiro in tutte le loro varietà. Ma più comprendo ed ammiro questa nobile e forte attrice, che non cerca alla morfina o allo *Champagne* il nutrimento dei suoi nervi o l' eccitazione della sua fantasia, e solo dalla sua fierezza trae la norma della vita e dal suo integro pensiero trae il consiglio e l'ispirazione nell'esercizio dell'arte.

Rifrangendosi nel prisma la luce solare, i due colori estremi, cioè i due colori che abbiano il massimo e il minimo di vibrazioni, il rosso e il violetto, hanno, secondo i fisici, più grandi affinità tra loro

che non coi colori intermedi. E lo stesso nel processo di rifrazione della vita nell'arte. Certo in ogni artista v'han simpatie visibili a occhio nudo tra le proprie tendenze morali e quelle estetiche; e non è difficile osservare e concludere che l'eccellenza della rappresentazione si ottiene quando le due tendenze si fondano, e realmente i sentimenti, i pensieri della persona combacino con quelli del personaggio. Ma anche le dissonanze hanno i loro fascini e le loro attrattive; e spesse volte, per quelle dissonanze, nel vedere in certe situazioni scabrose Tina Di Lorenzo, vengono spontanei alle labbra i versi dell'*Esther* di Racine, che sotto l'Impero furono ripetuti per un'altra bella e giovine attrice, Mlle Mars:

Oui vos moindres discours ont des grâces secretés;
Une noble pudeur à tout ce qui vous faites
Donne un prix que n'ont point ni la pourpre ni l'or.

Del resto, questo, dell'arte *vissuta*, è uno dei soliti luoghi comuni della critica spicciola e delle discussioni da *club*; ed equivale, in un altro senso, a quegli altri sulla morale dello scrittore e dei suoi libri, ai quali da Catullo a Marziale, da De Musset a Arrigo Heine hanno disdegnosamente risposto tutti i poeti che se ne sono sentiti offesi. *Il y a des âmes de passage, comme il y a des oiseaux voyageurs*—dice Dorsenne nel *Cosmopolis* di Bourget. — E lo stesso si può dire delle anime degli attori, veri uccelli viaggiatori, destinati a mutar sempre orizzonti, senza mai speranza di riposo. E poichè ho fatto il nome

del protagonista del *Cosmopolis*, credo che non sia inopportuno, a proposito di attori, riparlare un po' di lui. Dorsenne è il tipo del *dilettante*, ma è anche il tipo dell'attore. La coscienza che il *dilettante* si forma per agire nello spettacolo della vita, è la stessa coscienza dell'attore. Ricordate questi tratti della sua psicologia, che disegna il Bourget: « Egli sognava di provare dell'esistenza umana il più gran numero d'impressioni, e di ripensarla subito dopo provata. Quindi aveva cercato di traversare il maggior numero d'ambienti possibili tra loro differenti. Ma li aveva traversati, *en s'y prêtant. sans jamais s'y donner* ». — Questi, non è vero?, sono i tratti di quel mostro geniale e squisito, piuttosto maturato nelle pagine dei libri che nel mondo dell'azione, che si chiama il *dilettante;* ma sono anche i tratti del vero attore drammatico. Tanto il dilettante quanto l'attore sono intenti a guardare nei secreti dell'individuo, mobili e irrequieti interiormente, ma corretti e sereni nell'esteriore; smaniosi di viaggiare nel mondo dei vivi e nel mondo dei fantasmi, ma per pura curiosità, senza porre a frutto le proprie esperienze, senza impegnare in nulla la propria responsabilità. E più forte nell'arte della scena riesce appunto colui o colei che più intimamente, più profondamente, più sicuramente raggiunge la coscienza del *dilettante* nel senso più squisito e letterario della coltura moderna.

E poichè sono all'argomento che non è possibile

sfuggire, quando si tratti di questa attrice, cioè la bellezza, osservo:

Il temperamento di Tina Di Lorenzo è dei più nobili e dei più doviziosi che si possano desiderare per l'arte della scena. Ma ella deve usarlo, e quasi direi sottoporlo, alla disciplina, alle esigenze della sua bellezza fisica. Vi sono fisionomie che tanto più guadagnano quanto più le loro linee si sparpagliano, quanto più il loro assieme si dissolve, quanto più il loro asse si sposta. Sono le fisionomie, ch'io chiamerei nevropatiche, senza forma e senza colore, nelle quali la momentanea bellezza risulta da uno spasimo dei muscoli; da un contorcimento delle labbra, da una rapida vibrazione delle pupille; — e ve ne sono altre, che non è possibile, senza sacrilegio, scomporre dalla loro naturale euritmia, come non sarebbe possibile senza sacrilegio fare delle interpolazioni a un periodo di Platone, o aggiungere rami di spini alle foglie di acanto nel capitello di Callimaco. La fisionomia di Tina Di Lorenzo appartiene a queste ultime, che ebbero la loro gloria e la loro consacrazione nella patria di Platone e di Callimaco, dove era smorfia ogni espressione disarmonica, e nemmeno nell'orrore della morte la figura umana perdeva la sua nobiltà e la sua compostezza; ed è necessario, per gli effetti d'arte, che si mantenga tale, e non perturbi il suo carattere, e non alteri la sua correttezza. È per questo, che, malgrado gli applausi e gli incoraggiamenti del pubblico, ella ha il do-

vere di evitare le *parti* mostruose, le quali, per quanto tenti di ridurre a più corretta edizione, finiscono sempre col trascinarla oltre i limiti del suo stesso metodo e del suo temperamento, che pur sono tanto forti e tanto agguerriti contro ogni eccesso di artifiziosità. Ella è nata con tutti i mezzi, con tutte le facoltà, con tutte le doti necessarie per rendere concreta nella rivelazione d'arte quella parte di bellezza eterna ed incorruttibile ch'è nelle confuse aspirazioni e nelle indeterminate fantasie del pubblico e che solo un gesto, un sorriso, una parola, la linea d'un atteggiamento sono capaci di chiarire, di determinare e di risolvere. « Il vero è bellezza, il bello è verità: questo gli uomini devono sapere » — dice Keats. E questo, nell'arte sua, Tina Di Lorenzo è destinata a far sapere. Gentil missione, che dovrebbe bastare all'ambizione di una donna!

Luglio, 1898.

DUE STAZIONI

Sull'Akropoli.

« ...Vi è un sol luogo dove la perfezione esiste : non ve ne sono due. Io non avevo mai imaginato nulla di simile. Io vidi l'ideale cristallizzato in marmo pentelico. Fino a quel giorno, io avevo creduto che la perfezione non fosse di questo mondo. Da molto tempo io non credevo più al miracolo nel senso proprio della parola. Ed eccomi dinnanzi al miracolo greco; una cosa che non è esistita che una volta; che non si era mai veduta per lo innanzi, e non si vedrà mai più nell'avvenire, e il cui effetto durerà eternamente; cioè a dire : un tipo di bellezza eterna, senza nessuna ombra locale o nazionale. Io sapevo bene , prima del mio viaggio , che la Grecia aveva creato la scienza, l' arte, la filosofia, la civiltà. Ma quando io vidi l'Akropoli , ebbi la rivelazione del divino. Il mondo intero mi parve allora barbaro. L'Oriente mi offese con le sue pompe, la sua ostentazione, le sue imposture. I Romani non furono per

me che grossolani soldati. La maestà del più bello dei Romani, d'Augusto o di Trajano, mi parve una posa di fronte alla compostezza e alla semplice nobiltà dei greci cittadini fieri e tranquilli. Celti, Germani, Slavi, mi apparvero come Sciti coscienziosi, sì, ma ahimè quanto penosamente civilizzati! Il nostro medio evo, mi si mostrò senza eleganza e senza garbo; Carlo Magno, un grosso palafreniere tedesco; i nostri cavalieri, gente goffa, di cui Temistocle e Alcibiade avrebbero sorriso. Vi fu nel mondo un popolo di aristocratici, composto tutto di conoscitori, una democrazia capace di comprendere finezze d'arte così delicate, quali i nostri raffinati percepiscono appena: vi fu un pubblico per comprendere ciò che costituisce la bellezza dei Propilei e la superiorità della scoltura del Partenone. Questa rivelazione della grandezza vera e semplice mi toccò sino al fondo dell'essere. E tutto ciò che io avevo conosciuto fino a quel momento mi parve lo sforzo goffo d'un'arte gesuitica, una specie di rococò composto di sciocca pompa, di ciarlatanismo e di caricatura... »

Così Ernesto Renan, nei *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Ed io comincio con questa pagina di Renan, perchè così, sono sicuro, se sapessero scrivere e pensare come Renan, si esprimerebbero tutti coloro che visitano l'Akropoli. Innanzi a quella rocca sacra, che Pericle e Fidia offersero come un dono ai cieli, si prova la pura emozione della realizzazione — brutta parola, ma concreta — di un ideale;

e dotti o ignoranti, artisti o trafficanti, uomini o donne, sentono tutti di trovarsi in presenza di un miracolo. Il miracolo in fondo è questo: che l'arte che ancora risplende sull'Akropoli rappresenta l'attimo fuggente in cui tutte le facoltà di un popolo arrivano al loro massimo grado di sviluppo e si compongono in una gloriosa euritmia. — Oltre quell'altezza psicologica non è possibile andare. Da quella altezza si discende.

Tutta la storia della Grecia antica rivive alla fantasia, guardando dall' Akropoli, intorno intorno, i colli, i monti, le isole, il mare. Di fronte, lo Pnice, dove le assemblee del popolo si riunivano, per discutere la politica della Repubblica, e, ancora visibile, secondo le più recenti congetture, la tribuna donde l'eloquenza di Eschine e di Demostene pigliò il volo nei secoli. Quindi, la collina delle Ninfe, e il Barathron, dove venivano precipitati i cadaveri dei delinquenti. Più in giù, oltrepassato il tempio di Teseo, rimasto intatto dopo duemila anni, come se costruito ieri, il Ceramico che Silla coprì, per farne accampamento, e che da pochi anni risorge alla luce, mostrando l'arco della Porta Sacra donde s'apriva la via che portava ad Eleusi. A destra, a piè dell'Akropoli, l'Areopago, la sede del terribile Tribunale, innanzi al quale la leggenda volle che Oreste fosse andato a discolparsi dell'uccisione della madre Clitennestra, e dal quale la storia ricorda fosse condannato Demostene per corruzione; a sini-

stra, la collina delle Muse, alla base della quale si apre il sotterraneo, dove la tradizione ritiene ancora sia stato rinchiuso Socrate, e porta appunto il nome di « Prigione di Socrate. » In fondo in fondo, lungo l'azzurra linea del Falero, lanciata come lo sperone di una nave, l'ultima punta della Morea, e, all'orizzonte, i grigi culmini dell' Arcipelago. Tutto un mondo, tutta una storia.

Quanti occhi umani non han tentato di scoprire, dall'alto dell'Akropoli, nei colori del cielo, nella dolcezza delle curve dei monti, nella meravigliosa limpidezza dell'atmosfera, il punto inefferabile delle ragioni che han prodotto la forma tipica, per tutti i secoli e per tutte le genti, della bellezza greca? Quante fantasie non si sono esercitate a ripensare la storia di quella bellezza, a riviverla, a rifarla quasi, per provare quella gioia, di cui il germe pare si sia spento per sempre nel fondo degli organi umani, senza che mai Euforione balzasse da sforzi così vani?

Salendo la scalinata dei Propilei, io ho sempre avuta l'impressione, non di salire solo, ma in processione: così ampia, così solenne, così gloriosa essa appare. E come rattrista, vedere ancora di fianco, sulla stessa linea dove si eleva il bastione, che porta il tempio della *Vittoria Senz'ale*, come rattrista vedere ancora quel lungo e grigio piedistallo, sul quale con una goffaggine da provinciale insolente, Agrippa volle piantare la sua statua! I fusti delle colonne che, in alto, nel vestibolo, sorgono come tronchi di

giganti fulminati, par che, non sostenendo più il portico, sostengano il cielo. L'azzurro del cielo posa sulle loro cime, coronate o no di capitelli, come un frontone eterno. Il mondo par più vasto, guardato di tra quelle colonne; l'uomo si sente eterno; e l'affermazione di Alfredo De Musset:

. . . . Grèce,
Je suis un citoyen de tes siècles antiques,

pare una constatazione del nostro stato civile. In certe ore, in presenza di certi spettacoli, una nuova anima si forma dentro di noi. Vi sono correnti estetiche, che, come il calore trasforma il carbone in diamante, trasformano fondamentalmente, sia pure per un momento, l'intima natura individuale. Non credete a chi dice di non essersi sentito un altro uomo di fronte all' Eretteo o al Partenone. O, guardate prima se non sia cieco.

Io confesso: arrivando al Pireo, l'antico porto dove posò l'àncora di tanta gloria e donde tanta civiltà spiegò le vele alla conquista del mondo, e scernendo in lontananza sotto una molle pioggia di rose nell'aurora le cime dei monti che furono per secoli abitati dagli Dei, e indovinando fra i bagliori del sole risorgente l'augusta gloria dell'Akropoli, io provai un senso di ebbrezza religiosa, che credevo impossibile ormai più in un cervello moderno, di tante altre esperienze affaticato e di tante altre tristezze.

Ma così è — e così sarà per molto altro tempo ancora. Perchè molte fiamme si spegneranno nell'anima umana e molte penne cadranno dalle ali dell'umana fantasia; ma finchè una nuova barbarie non avrà distrutto, senza lasciarne scheggia, l'ultima colonna del Partenone, l'anima e la fantasia, comunque sciupate e tarpate e ridotte dall'abuso, ritroveranno sempre per un'ora tutti gl'impeti e tutti i voli della primitiva giovinezza per elevare almeno una candida orazione innanzi alla culla della Madre. Vorranno forse tentare questa impresa le navi ammiraglie delle vecchie potenze d'Europa? Come d'autunno le rondini indovinano al ritorno l'orizzonte di lor patria al colore del cielo e alla varia trasparenza della luce; così alla profonda lucentezza del cielo e della luce, nella quale par sia diffusa la mente di Platone, i nuovi naviganti indovinano la Grecia. Io navigai per due giorni, non so bene se nell'aria o nel mare, in una purissima atmosfera d'azzurro e di diamante: e, dopo lasciata l'isola di Corfù, che sembra una meravigliosa coppa di perle sollevata, come in offerta, agli Dei da un popolo di Tritoni, le mie facoltà visive e fantastiche, che pur sanno le feste del golfo di Napoli, all'aperto contatto mi pareva si affinassero ogni ora più, e ogni ora più si rendessero atti a penetrare nei misteri degli spazi. Quanta luce nel Jonio e fra le Cicladi! E come si comprende che fosse chiamato Orfeo, cioè che guarisce con la luce, colui

che primo rivelò la coscienza religiosa della Grecia! Io guardavo sul ponte del *Simeta*, il sorgere del sole dietro la penisola dell'Attica. Era il sole o la fronte di Apollo, che si levava dietro quei monti? Il comandante, buon marino, ma non perfetto grammatico, mi invitava tra il siculo o l'africano :—« Guardi un po' come quei battellieri, da veri figli di corsari, sono preparati a gittare il nodo tra i ganci della nostra nave per arrivare primi alla scaletta! » Ma io non udivo o non badavo a quello che l'egregio uomo dicesse contro i greci antichi e i moderni. E guardando, sotto il sole nascente, al cielo così chiaro, così limpido, così trasparente, così puro, io comprendevo come, vivendo sotto di esso, Platone potesse sentire il gran verso d'amore, l'unico che ci sia rimasto di lui, e che vale più d'un poema :

Vorrei essere il cielo, per essere tutt'occhi e guardarti...

Anche di notte io vidi il Pireo, a bordo di una nave che portava i soldati greci a Volo, per Larissa.

Appena usciti dal Porto, i soldati si distesero, sotto le coperte, per dormire. La notte era fredda, ma non senza speranza di miglior sorte. Il cielo pareva di cristallo appannato, era coperto di nuvole, ma dentro alle nuvole era diffusa la luce lunare, e tutto intorno nell'aria e nel mare era la tristezza di quei torbidi pallori umani che preannunziano una

catastrofe sentimentale, o la rivelano. Dov' era il capo Sunio? Io guardavo nella semi-oscurità per discoprirlo, e mentre il battello passava dinanzi all' ondulata marina, che indovinavo fosse quella del Falero, correvo con l'occhio dalla punta estrema della penisola alla dolce catena dell'Imetto, per misurare la distanza attraverso la quale gli antichi naviganti di Grecia, appena superato il capo Sunio, vedevano risplendere l' asta e l' elmo della Dea, su nel cielo dell'Akropoli. Ma non l'asta nè l' elmo di Athena apparvero quella notte; sibbene, nel più nitido chiarore che la fantasia potesse desiderare, uscendo da un viluppo di nuvole che si era precipitato verso l'occidente, apparve in alto la luna, candida come una fanciulla. I bravi montanari dell' Attica e del Peloponneso, col capo coperto dal berrettino rosso, erano allungati nel sonno come mucchi di papaveri in un campo di biade. Il comandante fumava sul ponte, tacitamente, con un gruppo di ufficiali. E mentre il plenilunio versava giacinti e narcisi nell'aria, io ripensando a tutta la gloria che quel mare aveva portato sulle onde, e a tutte le vele che su quel mare si erano aperte, per portare nel mondo ancora barbaro la libertà e la civiltà greca, imaginavo non a caso la luna fosse uscita dal suo carcere di nuvole per mostrare alle nuove navi, che contenevano tanta speranza patriottica, chiara e sicura la via della fortuna, che la natura aveva aperta al popolo più gentile e più geniale di questo Oriente,

dove tante razze non ancora civili combattono e tante estranee potenze, salvo l'Italia, si contendono il dominio e la ricchezza.

Salvo l'Italia, pur troppo! (E qui apro una parentesi. Navigando per questi mari, si vedono dappertutto i segni dell'antica potenza italiana, e quasi direi se ne odono gli echi nella lingua, che qui ancora si parla, più che alcun'altra d'Europa, non esclusa la francese. Ma i segni sono ruderi; e la lingua non serve che a esprimere pensieri di servitù! Tutti gli scali del Levante serbano la traccia delle repubbliche italiane, come i campi serbano quella dell' impero romano. Da Corfù a Costantinopoli è tutta una fosforescenza di memorie italiane. Per andare a Volo, viaggiando lungo l'Eubea, il sole vi risveglia innanzi a un paesaggio in cui subito si riconoscono le linee della patria nostra. Nella campagna di Kalkis, in fondo, si vede avvolto nell'atmosfera rosea del mattino un acquedotto, spezzato, come quelli che si vedono nella campagna romana. Le mura e le torri di Kalkis sono veneziane; veneziano è il castello che, di contro a Kalkis, domina quasi intatto sulla collina peninsulare che discende fino all' isola formando un canale appena navigabile; e veneziano è il nome di Negroponte, che ebbe per lungo tempo l'Eubea. Ma, per queste isole e per questi canali dominano commercialmente sovrane la bandiera inglese e la bandiera austriaca; e l'attività italiana,

in tutt' altre faccende affaccendata, non vi pianta più le sue colonne, e nemmeno le sue speranze).

Ma ritorniamo al cielo di Grecia.

La vera rivelazione del cielo di Grecia si ha in Atene, sull'Akropoli. È una meraviglia sempre nuova, o nell'alba o nel tramonto. Certe volte par che il fondo sia tutto un immenso diamante, di cui l'occhio arrivi a scernere le più sottili sfaccettature, e i più profondi riflessi; altre volte pare un infinito baldacchino di porpora, sotto il quale si debba piegare in orazione un popolo di pontefici; altre volte pare un' aerea fioritura di viole piovente sul mare e sulle vie, dolcissimamente, come in una fresca primavera celeste. « O Atene, coronata di viole, Atene nostra! »—come cantava Pindaro. Dai Propilei per la Via Sacra si entra nei sacri recinti del Partenone e dell'Eretteo, in mezzo ad un campo seminato di marmi frammentari. Tutti questi marmi, tutti questi rottami, che si presentano allo sguardo come segni funerari, furono un giorno magnifiche opere d'arte: furono colonne, furono statue, furono plinti superbi, e significarono tutte le gioie, tutte le glorie e tutte le fortune della vita ellenica. Chi ricomporrà mai più in una vivente unità questi frammenti? Chi rivedrà più nel suo puro fulgore questo pentelico Olimpo, dove la civiltà celebrò le sue più belle feste eroiche e religiose, illuminate dal gentil sole dell'arte e della filosofia? Tra le rovine, ora, si leva mestamente il cavalletto di qualche viaggiatrice in-

glese, che con scialbo pennello tenta fermare sulla tavoletta la visione di un passato, che val tanto più della ricchezza del presente e dell' avvenire della stessa sua patria!

Sebbene consacrati alla medesima divinità, ad Athena, il Partenone e l'Eretteo rappresentano due principii diversi e due diverse incarnazioni dello stesso culto. Il Partenone (tempio di Athena Vergine, *parthenos)* rappresenta come la ragion pura della religione: l'assoluto categorico, se così posso esprimermi, della intelligenza e della coscienza ellenica. Esso, infatti, sorge sereno, sicuro, invincibile, nella meravigliosa armonia dello stilo dorico, come una verità riconosciuta ed accettata, come una idealità sovranamente raggiunta, e incontestata. È noto: nella contemplazione di un edificio dorico Pitagora ebbe la visione ideale del mondo morale e la soluzione del problema matematico che cercava: la base, la colonna, l' architrave, il frontone triangolare diedero alla scientifica fantasia di lui la rivelazione della triplice natura dell' essere; traverso quelle linee geometriche, i tre mondi: il naturale, raffigurato nella base, l'umano nella colonna, il divino nel frontone triangolare, s' integrarono nello spirito di lui in una perpetua unità, sicchè la scienza pitagorica cominciò da allora a risplendere, e a rischiarare le buie menti umane. Ma nel maggior edificio dorico della Grecia, nel Partenone, che Pericle volle e Fidia e Callicrate concepirono ed eseguirono,

questa scienza è già arrivata al massimo grado di perfezione, diventando una solenne forza vivente, come la coscienza al massimo grado di limpidezza e di sviluppo, diventando storia e legge per tutta l'umanità.

Che importa, che le bombe veneziane abbiano squarciati i fianchi al Partenone? che importa che i primi cristiani abbiano sporcate di lor brutte imagini la cella divina? che importa che gli Inglesi abbiano strappati i fregi mirabili del frontone? Così com'è, rotto, affumicato, dispogliato, il tempio della Vergine par sempre cosa immortale. Ma, qual meraviglia doveva essere duemila anni addietro, quando le intatte sculture lo cingevano di gloria, e nella cella sul cui frontone giravano le fidiache Panatanee si levava radiante nell'oro e nell'avorio la statua della dea protettrice?

Eppure, il nostro sentimento si acqueta anche in questa rovina; e sebbene i nostri occhi non più vedano la bianca processione portante in trionfo il peplo divino, il nostro cuore sente ognora presente la dea, e prega benefico il sacro ulivo alla vecchia città nuovamente tormentata dai barbari d'Asia e d'Europa.

Anche l'Eretteo che sorge nell'altro lato della via Sacra, è dedicato ad Athena; ma non all'Athena figuratrice delle più alte verità intellettuali, sibbene all'Athena cittadina, alla protettrice del popolo, della famiglia, della casa; e quindi la scultura, come il culto, è più dolce, più eloquente, più umana, direi,

se possibile. L'Eretteo non ha le possenti colonne e la severa compostezza del Partenone; ma ha la grazia, la sveltezza, la leggerezza, la gentilezza d'una dimora feminile. Le brevi celle dell'edifizio sembrano fatte per servire da *boudoir* o da alcova a una bella signora. Le porte sono lavorate, trapuntate, con una ricercatezza e una raffinatezza sorprendenti; le colonne agili e slanciate nell'aria come giovani corpi umani, sono circondate alla base di fregi così fini, che sembran ricami, e sono in alto coronate di capitelli così varî ed eleganti, che sembrano cesti di fiori. E tutto il marmo, in alto e in basso, nelle pareti, nei cassettoni, nei gradini, è così carezzato dalla mano dell'artista, ed è reso così trasparente dallo scalpello, che par l'ingegno ed il gusto di tutte le vergini elleniche abbiano sorvegliato il lavoro e i lavoratori. Qual festa per gli occhi e per il cuore doveva essere questo tempio, quando sulle colonne, sulle mura, sull'architrave, sul frontone, dappertutto, brillavano gli ori e gli smalti, i bronzi e le pietre preziose che riempivano i cavi degli ornati, e in alto sul fregio in marmo nero d'Eleusi spiccavano le dolci figure commemorative della vita greca in puro marmo pario! Come in questo tempio dovevano sentirsi liete nella preghiera le fanciulle di Atene, che venivano a dire i loro amori e confidare le speranze del loro cuore alla materna statua della dea, scolpita in legno d'ulivo, che credevasi caduta dal cielo, e innanzi alla quale sospesa a una palma di bronzo brillava peren-

nemente la lampada d'oro di Callimaco! Non era più la Dea dell'intelligenza, ma l'amica, che esse venivano a implorare. E le Cariatidi, le nobili giovinette, che sostengono l'architrave della tribuna nella quale fumava l'ara, le incoraggiavano col confidente sorriso.

Tutti i segreti dell'intima vita ellenica sono ormai noti; tutti i misteri della religione sono ormai chiariti; e il nostro secolo, se non avesse altri titoli di gloria, potrebbe andar superbo di quest'unico, nella storia dell'umanità, di aver saputo penetrare nelle antiche regioni, di aver saputo camminare nelle antiche vie e di aver saputo far risplendere alla luce del giorno tutte le sepolte testimonianze delle antiche civiltà.

Dal bassorilievo eleusino, nel quale è raffigurata Demeter che dà al giovinetto Triptolemo la prima spiga del grano per fecondare la terra, mentre, la madre, Persefone, lo incorona; agli ori di Micene avvolgenti come in un prezioso lenzuolo per l'eternità i cadaveri dei re; dai piccoli marmi e le piccole anfore funerarie dei semplici mortali, al grande stelo in cui l'eroe dopo la morte appare agli occhi del vecchio padre trasformato in Iddio; dalle povere e nude lucerne di terracotta agli stupendi vasi di Vaphio, tutti d'oro massiccio, sui quali è istoriata con palpitante verità la caccia al toro selvaggio; dallo strano incerto sorriso « arcaico » degli Apollo primitivi, al sereno folgore della gloria di Minerva; tutto, che si

riferisce alla vita e alla morte, agli usi e ai costumi, agli affetti e agli ideali del popolo greco, è stato rintracciato, scoperto, esaminato, rianimato dalla critica e dall'arte moderna; e tutto serve di scala all'Akropoli, dove alfine risuona l'ultima parola e rifulge l'ultima gloria dell'arte e della civiltà.

Ahimè, oggi, sul sacro colle è lutto. E forse la vecchia Europa si appresta a guidarvi con l'onesta mano gli harem del Sultano. Ah, vecchia Europa!... Ma, se l'Imetto non ha più lauri per cingere il disonore della tua fronte; il Pentelico ha ancora marmo per offrirti una colonna infame! E forse, scavando, potrai tu stessa trovare nelle tombe di Micene, e in queste dell'Akropoli, tanto d'oro, da ripagarti la senseria che ti spetta, per avere ancora una volta consegnata la piccola Grecia alle voluttuose ferocie dei pascià di Costantinopoli!

Non ch'io dubiti della vittoria finale della Grecia!

Sullo scudo di non ricordo più qual principe sabaudo, era la leggenda: *Viam invenient fata.* E i fati, che trovarono la via per la casa di quel principe, troveran bene la via anche per la Grecia: per questa piccola Grecia che, con la stessa pazienza con cui Ulisse navigò per dieci anni attraverso tante tempeste e tante avventure pria di toccare le rive della patria, si affatica da tempo, in mezzo a tutte le ostilità, a ricercare la sua unità, a rifare la sua vita, a reintegrare col passato il suo presente e l'avvenire, a ridiventare, se non altro, il centro della fa-

miglia, la Grecia di tutti i greci, con la sua arte, la sua religione, la sua attività, la sua gloria — sebbene da tutti combattuta e, se non combattuta, offesa e insidiata!

Quello che la Pitia di Delfo predisse alla madre di Pitagora: Tu avrai un figlio che sarà utile a tutti gli uomini in tutti i tempi — si può, guardando al movimento ellenico nelle ultime generazioni, dire anche della Grecia stessa. Non è possibile che muoia o non trionfi una nazione, la quale, sparita quasi per mill'anni dalla storia degli uomini, riappare ancora una volta all' orizzonte, fresca come nata ieri, con le rosee braccia distese a chiamare al suo seno, donde nacquero tanti iddii e tanti eroi, tutti i suoi figli sparsi per il mondo, o tenuti in soggezione. Che importa che oggi le potenze le contendano Creta? Presto o tardi, Creta sarà sua, come sono sue le sette isole Jonie; come saranno sue tutte le terre dell'Asia Minore e dei Balcani, dove si parla greco, e, più che non si parli, si sente. Son dure le conquiste, per lei; ma infallibili. Quanto non c'è voluto, prima che essa stessa raccogliesse il frutto della eroica guerra del '21, e riacquistasse la sua indipendenza, la sua libertà, la sua autonomia? E quanto non c'è voluto prima di strappare un piccolo tratto dei confini che il Congresso di Berlino pur le aveva assegnato? Il Congresso di Berlino le aveva assegnato gran parte dell' Epiro e della Tessaglia, e, invece, dopo tre anni di discussioni, fatte in malafede dalla Tur-

chia con la protezione dell'Inghilterra, essa non è arrivata ad ottenere che appena il terzo, cioè da una parte fino ad Arta, dall'altra fino a Volo. Ma che, ripeto, che importa? Essa sale, essa si estende, essa si muove: e prosegue paziente, tenace, sicura il suo ideale. Ed è possibile che non vinca?

Il 6 ottobre 1863, rispondendo al messaggio del lord commissario, che annunziava l'annessione al regno di Grecia delle 6 isole Joniche, Corfù, Paxos, Cefalonia, Zante, San Marco e Corigo, l'assemblea di Corfù, ringraziando, rispondeva: « Voglia l'Europa cristiana, apprezzando i servizi che la Grecia ha reso ed è destinata a rendere ancora all'umanità, completare l'opera ch'essa ha generosamente cominciata, concorrendo alla ricostituzione completa e definitiva di questa nazione, nell'interesse della civiltà. » — Press'a poco, le stesse parole, che in un altro motivo, ma con lo stesso intento e sentimento, il presente ministro degli Esteri signor Skousés ha usato nella circolare alle potenze, annunziante l'aiuto dell'esercito e dell'armata greca agli insorti di Creta. Perchè uno e comune è il pensiero della razza.

La Grecia non si è ricostituita a caso ed a casaccio, per una strana combinazione o una fortunata avventura; ma con metodo, con ordine, con disciplina; spinta da due forze invincibili: la religione e la lingua; guidata da due fiamme non mai estinte quella della Chiesa e quella della Scuola; non per-

dendo mai la speranza attraverso tutte le invasioni; non perdendo mai la fede attraverso tutte le miserie. Quando il popolo pareva non esistesse più nelle case o nelle vie, in città, esso era, appiattato, nel convento, dietro l'umile monaco che nel silenzio e nella solitudine custodiva la parola di Dio e la parola degli uomini, il libro della messa ortodossa e i libri dell'antica storia e dell'antica poesia ellenica. Quando i greci pareva non ci fossero più nell' Attica e nel Poloponneso, essi erano nell'Asia Minore o in Egitto, nella Rumelia, o nell'Anatolia, a Smirne, a Chio, a Jalos, a Bunash, a Naucratis, portando ovunque e comunque il ricordo della patria, nella patria lasciando sempre la loro anima come le ossa degli antenati e i monumenti della gloria primitiva. E quando alfine ombra di governo non appariva nelle terre desolate, dove Platone aveva pur sognato con la sua repubblica il più bel sogno di governo di cui potesse gloriarsi una società illustre e civile, l' individuo interveniva con la sua iniziativa, con la sua previdenza, con la sua generosità, a soccorrere, a incitare, ad accendere a svegliare, secondo i bisogni, le latenti energie della nazione, e a ricordare che un giorno o l'altro, un giorno vicino o lontano, come quello dei morti nel giudizio finale, le sparse membra della vecchia Grecia si sarebbero raccolte, si sarebbero rivestite di carne, si sarebbero riconnesse ancora una volta in un orga-

nismo vivo, vitale, perfetto. E non è senza commozione l'osservare e il seguire con la fantasia la formazione di tutti quei piccoli mondi religiosi e intellettuali, che, fuggendo persiani, egiziani, veneziani, turchi, i poveri greci vanno creando a Vathmos, a Gerusalemme, a Costantinopoli, a Bucharest, a Sidonia, per impulso di un individuo, un grammatico o interprete, un commerciante o un metropolita. Anche in questo secolo, la resurrezione cosciente, effettiva della Grecia non è dovuta, per mezzo della scuola, all'iniziativa individuale e alla individuale munificenza?

L'università è stata fatta, per sottoscrizione privata, alla quale hanno concorso con 300 mila drachme i greci del territorio, e con 450 mila, cioè un terzo di più, i greci di Turchia. I due edifizi a lato dell'Università, cioè la Biblioteca e l'Accademia delle Scienze, sono stati costruiti a spese l'una del barone Sina, l'altra del signor Vaglianos di Cefalonia. Così, l'Arsekion, una scuola magistrale per donna, che dà le maestre a tutte le scuole della Grecia libera e schiava, si deve ad Apostolo Arsakis, greco d'Epiro, stabilito a Bukarest; — la scuola Politecnica si deve ai signori Staurnara e Tositza di Metzovo; il Museo Nazionale, a Bernardakis, greco di Pietroburgo; il Liceo Varsakeion, a Varsakis; il Liceo Ritzaricon, a Ritzaeis; l'Ospizio delle Orfane lungo la via del Pireo alla signora Hadixosta; lo Zappeion, un grande edifizio di marmo per esposizioni,

ai fratelli Zappias, di Egitto. Tutto, tutto, insomma, che riguardi il risveglio della coscienza greca per la scuola e per le arti, tutto è dovuto all' iniziativa dei privati, che, lavorando per arricchirsi, non credono di lavorare per sè, o di essere assoluti padroni delle loro ricchezze. Padrona, la patria, anzitutto; e quando essa ha bisogno, si dà tutto a lei, semplicemente, serenamente, come per l'esecuzione d' un precetto religioso. E così soltanto si spiega come il povero popolo sparso e disfatto sia potuto arrivare a raccogliersi nuovamente ai piedi dell'Akropoli. E volete che un popolo che si è andato formando con tanta pazienza, dopo tanta sciagura, e in tutte le ore del suo tempo, in tutti gli atti della sua vita, non pensa ad altro, non lavora per altro, che per la sua completa unità, per la sua completa indipendenza, mai dimenticando i fratelli lontani e mai essendo da essi dimenticato, possa così facilmente essere vinto o arrestato nella via sacra sulla quale cammina, e che fatalmente dovrà tutta percorrere?

Monda di tutte le dominazioni, la Grecia ritornerà un giorno alla luce, così come ritornò la sua Akropoli. Si vedono ancora sull' Akropoli i segni delle invasioni e delle barbarie di cui la Grecia fu coperta; si vede ancora dentro all' Eretteo la linea della chiesa e dell'harem, e dentro al Partenone la traccia delle pitture bizantine e la macchia della polveriera, che gli avventurieri turchi e cristiani vi

hanno lasciato. Ma la rocca alfine è redenta; ma i templi divini sono liberi alfine delle croste infami, e sebbene coi fianchi squarciati, con le colonne spezzate, coi frantoni rotti, risplendono al sole come la più pura e la più gentile meraviglia del genio umano.

Perchè disperare, che, come il tempio, così il popolo di Minerva un giorno o l'altro risplenda al sole vittorioso?

Atene, Marzo 1897.

Trinità della Cava.

Si arriva, da Cava, dopo un' oretta di cammino. La via sale tra ville e boschetti, soavemente, affacciando a destra e a manca su meragliose vallate ricche di vigne e di giardini; conquistando mano a mano una parte, la più avanzata, della triplice linea di montagne che gira ad anfiteatro attorno al paese; scoprendo alfine il mare che, in lontananza, par che si appiani alle montagne, e corre, pieno di vele, verso il litorale salernitano. Prima di arrivare al convento, segno delle antiche fortune, appaiono le vecchie mura del *Corpo di Cava*, nere e solenni, con in mezzo un cordone — pare un cordone di frate — che girano attorno a uno dei cigli. Indietro, sulle mura, si levano alcune case bianche e un gruppo d'ilici; e qualche poverello chiede l'elemosina. Quante lotte e quante battaglie furono combattute, sette secoli addietro, nel posto dove ora il poverello chiede l'elemosina? Ma il rumore delle battaglie, e l'impeto

delle ingordige e delle vendette dei conquistatori si spegnevano sotto quelle mura, ai piedi del convento. Nessuno, nel medio evo, si è mai attentato di spingere lo sguardo minaccioso contro il pio loco, e principi e soldati si sentivano abbagliati dal triplice raggio di luce che splendeva perenne dalla sacra grotta di Alferio. La via che oggi noi facciamo, fumando e chiacchierando, vide un tempo meravigliose feste religiose: vide principi e papi accompagnati da immense processioni di fedeli affollarsi a rendere omaggio alla santità dei primi abati: vide folle di penitenti salire piangendo a chiedere pietà dei propri peccati, ed eserciti di missionari discendere severi per portare la parola del Vangelo a tutti i sofferenti della terra. Benedisse l' aurora del Mille le preghiere dei primi benedettini rifugiatisi su questi monti a vivere con Dio; e ora, al tramonto del millennio, se Iddio si è dileguato dal cielo e dalle anime umane, non si è dileguato il *profumo di santità* dalla terra ove quei purissimi cristiani si son piegati a pregare. Ancora, i boschi e le acque che mormorano attorno alla Trinità par che ripetano sommesse preghiere, e l'aria par che odori d'incenso. Innanzi agli occhi ondeggiano misteriose visioni, che nessun ragionamento scientifico vale a fugare completamente.

Da quanti anni è sparita la fede dal nostro cuore e son aumentati i simboli religiosi dalla nostra fantasia? Da quanti anni i nostri ginocchi non si pie-

gano alla preghiera e lo spirito non si eleva al cielo? Da quanti anni non ondeggia nell' anima e non è inconsciamente ripetuta dalle labbra la musica di una messa di Palestrina, di un salmo di Marcello, di un mottetto di Sebastiano Bach? Ma appena, per semplice curiosità estetica e di osservazione, si ritorna, nell'ambiente mistico, e i sensi son di nuovo affaticati dalle antiche eccitazioni che esaltarono la nostra fanciullezza, nessuna forza è più capace di vincere l' irresistibile turbamento dell' anima. Dai vetri colorati, dove la luce accende pacatamente mille visioni paradisiache; dalle cappelle, donde il mormorio del latino del prete arriva alle orecchie come il mormorio dell' acqua lontana corrente nei campi; dallo spettacolo sacro delle candele, che si consumano innanzi all'altare per la gloria d'un sentimento; dagli incensieri, che esalano profumi; dalle lampade che vigilano modeste nell'ombra; dalle sculture e dalle pitture, che ricordano vecchie storie e vecchie arti; dalle iscrizioni, dai versetti, dalle sentenze, che brillano sulle colonne o sulle pareti o sulle tombe; da ogni lato e da ogni cosa arriva all'occhio, all'udito, all'olfatto, all'intelligenza un ricordo di sensazioni che parevano spente, di sentimenti che parevano svaniti. È un sogno? o fu un sogno la fanciullezza? E si è presi come in un cerchio di incanti.

Io visitavo il monastero della Trinità con una grande tristezza, come mi succede sempre ch'io vi-

siti luoghi sacri, e nello stesso tempo con una grande commozione poetica dello spirito. E il monaco che mi narrava la storia di Sant' Alferio, il fondatore dell'Abazia, accresceva con la semplicità della sua narrazione la forza della mia commozione.

Sant' Alferio apparteneva a un' illustre famiglia, le cui origini si confondono con quelle dei principi lombardi che allora avevano signoria su Salerno. Ed era uomo di tale ingegno e di tanto valore che nessuno, in corte, meglio di lui pareva adatto alle missioni diplomatiche più difficili e più delicate. Fu in una di queste missioni che egli decise della sua sorte, e da diplomatico si trasformò in abate: nel 983, quando il principe Guaimaro lo mandò ambasciatore in Francia presso Ottone III. Incontratosi, in quel viaggio, con Odilon, il famoso abate di Cluny, che istituì la festa dei morti, non seppe più resistere alla sua vocazione, e, dopo esaurita la sua missione diplomatica, chiese ed ottenne di vestire l'abito nero di San Benedetto. E poco tempo dopo la sua confessione religiosa fu elevato, a Cluny stesso, alla dignità sacerdotale. Ma era appena diventato sacerdote, che il principe Guaimaro lo volle a sè, e, poichè non lo poteva più avere come ambasciatore, tanta era la considerazione che aveva di lui, lo richiese come suo padre spirituale. E lo ebbe, infatti; ma per breve.

Mentre il monaco parlava, io pensavo al t[illegible] in cui Alferio visse, in cui i più nobili spiriti [illegible]

lavano alla solitudine, come a un porto di salvezza. Da San Benedetto a San Bruno, a tutti i fondatori di ordini monastici, una grande esclamazione si diffondeva allora e si ripercuoteva nelle anime: *O beata solitudo! O sola beatitudo!* Il distacco assoluto dalle cose terrene, l'abbandono di ogni affetto, il disprezzo di ogni gioia, l' allontanamento da ogni contatto umano, erano il sentimento e gl'ideali delle anime più sensibili e più delicate. *Claude super te ostium tuum;* e prepàrati alla morte! E tutte le selve e tutte le cime dei monti d' Italia, da Ravenna alla Sila calabrese, da Agubbio al monte Gargano, da Vallombrosa alla Cava, diventarono rifugi sacri alla contemplazione, dove il rumor delle armi dei baroni e le parole d'odio della Chiesa aspirante al dominio temporale non osavano arrivare.

Era dunque il 1010; e Alferio, da Cluny tornato a Salerno, non sapeva più sottostare alla tirannia della vita mondana, si sentiva disfare nell'atmosfera impura della società laica e della corte: sì che un bel giorno, spinto dall' intima forza della sua anima, secretamente uscì da Salerno, e, faticosamente, per vie piene di spine e pericolose di dirupi, si trascinò, per le montagne della Cava, fino alla grotta metelliana, per nascondersi, per dimenticarsi, per farsi dimenticare; e dentro a questa grotta (io guardavo: essa è formata da una immensa roccia pendente, minacciosa nell' aria, come l' immensa onda di un mare in tempesta petrificata nei secoli) egli cominciò

la sua mesta vita di anacoreta, torturandosi nel digiuno, strìaziandosi nelle penitenze, esaltandosi nelle orazioni, rasserenandosi soltanto nelle supreme ore delle estasi. Ma per solitario che fosse il rifugio, non ne fu meno facile la scoperta. E appena sparsa la notizia nei paesi vicini, fu un subito accorrere di religiosi, desiosi di mettersi sotto la direzione spirituale del santo. La grotta si popolava di giorno in giorno, e non un palmo era rimasto più libero per i tardi arrivati. Pensò allora Alferio di fare una nuova costruzione, in un luogo più vasto, e scelse per ciò il vicino monte di Sant' Elia, dall' alto del quale la vista si estende su tutta la valle matelliana e, ancora, lontano, su tutto il territorio di Salerno. Ma sul monte Sant' Elia, le mura elevate il giorno, cadevano la notte: e intanto, nel fondo della grotta, in mezzo alle tenebre, ad Alferio appariva ogni notte una gran luce splendente, divisa in tre raggi: simbolo non dubbio della Santa Trinità. Comprese allora il santo che la volontà divina non approvava la nuova costruzione, e, malgrado le somme difficoltà dell' impresa, non si mosse più dalla grotta e attorno vi costruì le nuove celle.

Alferius Trino hic Trinum sub lumine Numen
Vidi et haec Trino condidit antra Deo.

Così nacque la Trinità della Cava, finì il monaco, che, con la lanterna accesa, mi faceva da *cicerone* nella chiesa sotterranea.

***

Questa chiesa primitiva e il convento furon dunque compiuti dal 1012 al 1019: proprio nel periodo più feroce e più minaccioso del Cristianesimo: il periodo della reazione spirituale contro le prime pretensioni materiali del vescovo di Roma, il periodo smanioso, in cui, muti ribelli, gli anacoreti tentavano di rigenerar la Chiesa, che aveva provato i primi frutti proibiti del potere, con l'astinenza, con la penitenza, con la preghiera, col pianto. Nessuna letizia quei cristiani avevano nell'anima, e nessun dolce spettacolo volevano agli occhi. Essi cercavano l'oscurità, e volevano, con la fronte che toccava la terra, inabissarsi nella penitenza. Non potendo scuotere il giogo della triplice potenza feudale, papale e imperiale, che gravava sulla società italiana, lo fuggivano, e disgustati lo maledivano. Ancora la paura delle previsioni del Mille li affaticava: ancora la ossessione delle sofferenze corporali li inebriava, come unico mezzo per strappare al Signore un balsamo di perdoni sui peccati dell'umanità. E come fuggivano la vita, così fuggivano la luce, e si chiudevano nelle tenebre delle chiese sotterranee, e delle celle asserragliate. Come poteva fiorir l'arte, in quel periodo? come lo spirito religioso poteva lanciarsi alle conquiste geniali della scultura, della pittura, dell'architettura, quando gli occhi si chiudevano per non veder neppure la luce del sole, e

il pensiero faceva di tutto per dissolversi nel pianto e nel sangue della penitenza?

Verranno certo i giorni in cui l'abate Gioacchino porterà nell'eloquenza religiosa l'onda di luce del suo ingegno meridionale — come quella volta che predicando in mezzo a una pioggia violenta, spuntato il sole, come per miracolo, egli subito mutò la intonazione della sua predica ed elevò insieme un inno di gloria al Sole dei pagani e al Dio dei cristiani; — verranno i giorni, in cui il fraticello di Assisi porterà nella preghiera l'impeto amoroso della sua natura di poeta, e chiamerà le stelle e le piante e le montagne e i fiori e le rondini a cantare con lui le lodi del Creatore. Allora le chiese sorrideranno tutte aperte alla luce del sole e ai profumi dei fiori, e le colonne ne solleveranno gli archi in gloria in mezzo alle feste della natura e alle gioie del cuore; allora a Pisa, a Orvieto, a Siena, a Firenze, un popolo di artisti darà alla casa di Dio tutti i fuochi dell'amore e tutte le audacie della fantasia. Ma ora, appena usciti dal Mille, con l'angoscia che stringe le coscienze, col feroce desiderio del raccoglimento che invade le anime, colla terribile mania della negazione di ogni cosa che domina gli spiriti, non vi è luogo più propizio alla preghiera che nelle viscere della terra, e non vi è fiamma più propizia che quella che brilla nelle allucinazioni. Alferio era del suo tempo. E quelli ch'egli ideò e volle erano il tempio e il chiostro propri agli istinti dei suoi

contemporanei, dove questi potessero, con piena soddisfazione di tutti i loro sentimenti, inginocchiarsi e invocare la grazia di Dio e fugare le tentazioni del diavolo.

Nessun architetto ha diretto la strana costruzione, e nessun igienista l'ha consigliata. Più che coi ferri pare anzi scavata con le unghie, e ne siano rimasti i segni nelle pareti. Le volte basse, irregolari, ondulate sono sostenute, qua e là, da colonne di tutti i colori e di tutte le dimensioni. Su qualcuna delle pareti della chiesa resiste ancora una traccia d'intonaco, e sull'intonaco un'ombra di pittura, anzi in fondo a un altare, più che un'ombra, una pittura vera, sebbene sbiadita, di un artista assai posteriore all'epoca della costruzione, di Andrea di Salerno. Ma, sebbene in questo sotterraneo l'arte non risplenda, sebbene in questa cupa irregolarità architettonica vi sia il più gran dispregio della forma e della bellezza estetica, pure innanzi alle colonne ora sottili come ceri, ora grosse e tozze come tronchi monacali del Cinquecento, innanzi agli archetti ora slanciati, ora soffocati, ora tondi, ora acuti, che ondeggiano sotto alla roccia, innanzi alle mura ora graffite da una lettera e da una croce, ora scavate per una celletta mortuaria, par di sentire la forza di un gran cuore, di un gran cuore rozzo, ma generoso in un corpo deforme. Ah, non qui certo Fidia avrebbe potuto trovare i bei corpi armoniosi di forza e di giovinezza, che tro-

vava nelle palestre ateniesi, pronti alla lotta, tutti odorosi e lucenti d' olio d' oliva, per eternarli nel marmo! Qui, tra queste umidi pareti, in questo oratorio senza luce e senza orizzonte, i corpi degli asceti perdevano ogni forma e ogni sostanza e diventavano *laidi*, *scuri*, *sfigurati* come l' immagine della morte che Jacopone evocava nelle sue laudi. Che dovevano essi farne del corpo? a che cosa doveva loro servire? Essi non avean cura che dell'anima; dell'anima soltanto dovevano preoccuparsi; l'anima tener monda e lucente, per presentarla degna a Dio, nell'ora della morte. Ed io penso con infinita riconoscenza a questi nobili precursori della letteratura contemporanea, a questi formidabili analisti del sentimento, a questi martiri ignoti ma gloriosi della psicologia individuale. E lo scuro tempio dove essi hanno torturato le loro carni, avvilito il loro corpo, impoverito nei digiuni il loro sangue, a totale benefizio dell'anima, nelle profonde visioni del mondo interiore, nelle continue dure prove dell' *esame di coscienza*, si rischiara ai miei occhi come una scuola, donde sono uscite le prime verità del metodo e della scienza nello studio dell'uomo. È vero, è di Socrate la gran frase: *conosci te stesso*; ma essa non ebbe e non poteva avere efficacia nei pagani, viventi vita esteriore, di azione, affaccendati tutto il giorno nelle pubbliche piazze e nelle vie, a votare, a giudicare, a occuparsi di politica, a preparar guerre civili e guerre patriottiche, e potè essere accolta e praticata

solo dai cristiani, da quei sepolti vivi della storia umana, da quei malinconici solitari che, abdicato al regno della terra e preoccupati di rendersi degni di quello del cielo, trovarono alfine il tempo di piegarsi e di guardare dentro se stessi, per scrutare il fondo della loro vita spirituale, e fecondarne il bene e cancellarne il male. Fronte a fronte con se stessi, intenti a rovistare in ogni piega del loro cuore, a seguire il corso di ogni pensiero del loro cervello, a vegliare su ogni movimento della loro coscienza, a governare e dominare ogni atto più elementare della loro vita animale, sempre in guardia su tutte le manifestazioni delle loro forze, seguendo con la spietata inquisizione del senso morale raffinato da quello religioso fin le più impercettibili vibrazioni dell'essere, vigili sempre nell'osservazione e nella correzione di se stessi, essi furono i terribili iniziatori del metodo analitico, i veri educatori dell'intimità, i veri maestri della lettura moderna...

Io ruminavo entro di me queste cose, quando il monaco, agitando in alto la lanterna, disse: Questo poi è l' ossario; con lo stesso tono di voce, come avrebbe detto: Questo poi è il più bel cespo del giardino! Il lume della lanterna dava a quelle gialle cataste di ossa bagliori aurei fugacissimi. Vi erano enormi crani con lunghi tagli alla fronte e alle tempie; enormi stinchi segnati anche di ferite; carcasse di giganti non ancora fatte polverre.—Evidentemente — rispose il monaco alla interrogazione dei miei

occhi — evidentemente crani e stinchi di guerrieri, feriti in combattimento e morti pregando di aver sepoltura accanto alla sepoltura di Alferio.

Io guardavo, e mentre il monaco teneva in alto la lanterna, pensavo: — Ecco il medio evo: una carcassa di guerriero mossa dal soffio dell'Invisibile!

Cava, ottobre 1897.

L'EDUCAZIONE NAZIONALE

L'educazione nazionale.

L'ultimo incidente diplomatico — un incidente diplomatico in tutte le forme, non escluso il raggiro — fra la Compagnia di Gesù e lo Stato italiano, ha dimostrato chiaramente che il nostro mondo parlamentare ha bisogno di essere ribattezzato alle calde fonti del pensiero e della tradizione nazionale. La generazione succeduta a quella veramente eroica ed intellettuale che ci ha dato una patria, avrà molti meriti — io non so quali precisamente — e fors'anco molte glorie; ma difficilmente potrà vantarsi di avere una salda e resistente coscienza politica. Cresciuta fra le misere lotte elettorali dei comuni e delle province, abituata per conseguire le sue vittorie ai maneggi più oscuri e alle transazioni più vili, e, per il continuo sperpero delle sue energie nella cultura intensiva degl'interessi personali, impotente ormai a nutrire fieramente e dirittamente un alto ideale di libertà; essa è capace di commettere tutti gli

errori e tutte le goffaggini politiche, se l'opinione degl'italiani coscienti non la sorvegli e la riduca in soggezione. Il fatto che sei o sette deputati, fra i meno dotti ed eloquenti della Camera, abbian potuto trascinare altri cento a sottoscrivere, a favore di una scuola di Gesuiti, una lista, che in altri tempi sarebbe diventata una vera e propria lista di proscrizione, è così grave e rivela un fenomeno così pericoloso, che non si può lasciarlo passare, senza prenderlo in esame. Le poche, troppo poche, lettere di spiegazione o di protesta venute dopo la pubblicazione di quella lista, anche se servano a dimostrare la buona fede di chi ha concesso le firme relative, non hanno nessun valore; nè, tanto meno, hanno valore le dichiarazioni di coloro che han creduto di giustificare il proprio operato, con la solita scusa dell'inferiorità delle nostre scuole laiche, e la non meno solita teorica della libertà che corregge i propri errori e anche gli errori dei suoi nemici. Quella scusa e quella teorica costituiscono due aggravanti della responsabilità di chi crede di usarne.

E mi duole, sopratutto, che, per un malinteso sentimento di solidarietà verso la propria firma (chi sa in qual modo strappatagli) anche l' on. Crispi abbia tentata, su tali aggravanti, una difesa che contrasta con tutti i suoi principii e con tutta la sua azione di uomo di parte e di uomo di Governo. Inferiorità delle nostre scuole? Libertà per le scuole dei Gesuiti? Oh, come avrei desiderato che, in que-

sta occasione, Francesco Crispi avesse scritto, quel che in una simile occasione scrisse Adolfo Thiers nella sua celebre Relazione alla Camera sulla legge Villemain: *Lo spirito della nostra rivoluzione vuole che la gioventù sia educata dai suoi pari, dai laici; da quelli cioè che sono animati dai nostri sentimenti, animati dall'amore delle nostre leggi!* Come avrei desiderato che, invece di cercare attenuanti alla petizione parlamentare, Francesco Crispi fosse insorto, come nel '43 il deputato Génin contro la richiesta del pareggiamento delle scuole dei Gesuiti: *Che pareggiamento? Che libertà reclamate voi? Per voi non vi può essere altro che l'espulsione da qualsiasi attività della vita francese. È tutto quello che potete pretendere in virtù della legge!* Meglio che le scuse, le spiegazioni, le giustificazioni o le proteste, meglio, meglio, l'atto leale e coraggioso dell'onorevole Baccelli nel riconoscere il proprio errore, e nel correggerlo. Vi sono errori, ai quali, dopo la confessione, si resta superiori. E l'onorevole Baccelli, non facendo una vana questione di coerenza *formale*, ha dimostrato di sapere essere ossequente all'autorità dei principî liberali, più che all'autorità di un atto ministeriale. L'annullamento del decreto di Mondragone poteva, del resto, essere fatto, senza paura di diminuzione personale, dallo stesso ministro che in tempi difficili seppe dare alla scienza e alla libertà due rivincite gloriose, nelle due cattedre di Aurelio Saffi e di Roberto Ardigò.

Ogni partito militante ha i suoi mezzi specifici di propaganda, che sorgono dalla natura stessa dei suoi principii e dei suoi scopi, che lo qualificano e lo rivelano nello stesso tempo, e servono anche a giudicarlo o a combatterlo. Il partito liberale ha il comizio e il giornale; il partito socialista, la cooperativa e l'opuscolo; il partito anarchico, la bomba; i Gesuiti, la scuola: la scuola, cioè, non la persuasione, non la suggestione immediata e forse provvisoria, ma la penetrazione continua, l'assorbimento sicuro, nel suolo, alle radici, del pensiero del maestro nel discepolo: la formazione della coscienza del discepolo a imagine e somiglianza di quella del maestro: la forza occulta, invisibile, irresistibile, fuori dal sospetto umano e dal controllo sociale, che han sempre cercato di esercitare e di imporre in tutte le forme della vita questi legionari del Falso, ai quali Loiola diede un codice e una psicologia resistenti a tutte le tempeste e a tutte le persecuzioni. La *lotta per la scuola* è, si può dire, la loro *lotta per la vita*. Quando disciolti, dispersi, spogliati dei loro beni, pareva che dovessero sparire per sempre dalla società umana, essi ritornavano a galla per via della scuola. Guardate la loro storia, nella prima metà del secolo. Napoleone li caccia dalla Francia; essi vi ritornano, insegnando sotto altro nome col nome di *Péres de la fois* o di *Paccanaristes*. Napoleone li scopre anche sotto queste mentite spoglie, e col decreto dal 3 messidoro li ricaccia an

cora una volta; ed essi si annidano a Montrouge, e nei più oscuri villaggi della Francia, fondando *pensioni* e convitti, silenziosamente. — Dopo il ritorno dei Borboni, rialzano la testa, circondano il Re, la famiglia del Re, la Corte, e sono quasi sul punto di ottenere vittoria: quando, in un vivo risveglio del liberalismo, la legge del giugno 1828 li *esclude* assolutamente dall'insegnamento, con la motivazione dell'*incompatibilità riconosciuta tra i principî professati da questa società e l'indipendenza di tutti i governi*, legge che li costringe a chiudere i loro collegi, le loro pensioni, le loro scuole inesorabilmente. — Ma ecco, sotto Luigi Filippo, il padre Guidée, Provinciale di Parigi, a insinuarsi a Corte, e presentare un memoriale confidenziale, per persuadere il Re della necessità di far rientrare i Gesuiti nella legge comune, e farli *beneficiare* della libertà d'*insegnamento*. Che cosa cercavano? La scuola, nient'altro che la scuola! L'umile, sereno, meritorio sacrificio della scuola. — *Io non voglio perdere la mia corona pei Gesuiti!* — disse a un certo punto Luigi Filippo, memore di altre decadenze. Ed è celebre la lotta combattuta, da allora, attorno alle pretese dei Gesuiti, a proposito della legge Villemain; in base alla quale i direttori delle pensioni, dei collegi, delle scuole private dovevano dichiarare di non appartenere — o firmatari di Mondragone! — a nessuna associazione e a nessuna congregazione religiosa. Lotta formidabile, dall'una parte e dall'altra,

e che, fra tanta varia eloquenza politica, produsse le grandi lezioni di Quinet e di Michelet al Collegio di Francia, le quali poi furono raccolte in un libro, *Les Iésuites*, che dopo le *Provinciali* di Pascal, diedero a quelli partita perduta. Perduta, per il momento; perchè, purtroppo, si ripresero in breve la rivincita su tutte le terre di Gallia, e diventarono gli arbitri della scuola — portando la non più napoleonica gioventù francese a tutte le sconfitte, prima a Sédan — poi all'Isola del Diavolo!

Ma gli uomini politici italiani non hanno tempo di pensare a queste cose. E forse non hanno neppur modo di ricordare le tradizioni di casa nostra. — Una scuola? — essi dicono. — Che male, in fondo, può fare una scuola? Se poi vedeste che brava gente, quei padri di Mondragone! E che larghezza di spiriti! E che spregiudicatezza! Non può essere che l'effetto di un pregiudizio l'ostilità contro di loro! — Non invento nulla. Ho bene udito io queste ed altre ingenuità e volgarità, frutto non so se più dell'ignoranza o della mala fede; ho ben letto io, in lettere di deputati e di privati argomenti di simil genere che dovrebbero fare arrossire chi li mette fuori, se l'ignoranza o la mala fede avessero qualche pudore. Ho bene inteso io, esclamazioni di sapienza civile e di superiorità morale, come queste: Tanto chiasso per una scuola! Tanta paura per un collegio! Tanta esagerazione per un decreto di pareggiamento! — Dunque, tutti i tristi ricordi, tutte le

inique azioni, tutte le bieche tradizioni che si raccolgono attorno alla scuola dei Gesuiti sono dimenticati, e non servono ad altro che a ispirare in essa fiducia o confidenza? Dunque la storia è un pregiudizio; le lotte combattute una vana scherma oratoria; i fatti assodati il pallido scenario di un sogno? E in luogo di battersi il petto e di sentir rimorso, vi sono famiglie italiane che, insieme coi loro rappresentanti politici, si giustificano anche di ridare nuova forza nuovo alimento di giovinezza a una vecchia istituzione, che, per tutti i mali che ha fatto, dovrebbe ormai contentarsi di morire in pace?—Ma purtroppo, noi non siamo più un popolo fresco, e, per quanto ci sforziamo di iniettarci del *Brown-Sequard* scientifico di razza germanica, conserviamo sempre nelle correnti del nostro sangue tutta la morbida linfa dell'educazione ecclesiastica, che ci rende torpidi nell'azione, tardi nel pensiero, miseri nel giudizio. Svanita come sostanza di principio, la tendenza religiosa è rimasta in noi nella forma di vaga sentimentalità, una sentimentalità leggera, vaporosa, narcotizzante, che avvolge la sfera della nostra coscienza e della nostra volontà, ci rende restii a qualsiasi radicale innovazione, contenti nell'inerzia delle idee convenzionali, dei sistemi accettati, dei ragionamenti tramandati per legge organica di eredità. Così noi non sentiamo ripugnanza di accogliere il *fatto compiuto* della scuola gesuitica; non comprendiamo tutta la nostra degradazione politica e mo-

rale nel tentar di circondare quella scuola di garantie, e farne quasi un organo, autorizzato dallo Stato alla funzione dell'educazione nazionale. E mentre ci par giusto che si sospendano professori di Università, che insegnano teorie economiche o politiche le quali non soddisfano all'interesse della borghesia parlamentare; mentre ci pare onesto che si tolga la cattedra a professori di storia, che la storia insegnano secondo le risultanze della critica e della scienza moderna, e si incoraggia e si accetta tutto questo, allegramente, fra gli applausi delle maggioranze, in seguito ai voti delle facoltà, in obbedienza alle rimostranze o ai desiderii del gruppo più influente nella città, nella provincia o nella Camera; non ci sembra un reato, un vero e proprio reato di lesa-patria il prestar mano a rimetter su le avariate sorti dei Gesuiti, facendoli rientrare, per la via della scuola, nel circolo della vita nazionale, donde la legge li ha cacciati, e donde dovrebbero tenerli lontani per sempre gli interessi della civiltà! Sono vergogne che dovrebbero disabilitare alla vita pubblica tutti coloro che non le comprendono o se ne lodano.

Eppure, non fu questo il pensiero dei grandi edutori italiani! Il vero, continuo, immancabile bersaglio della nostra letteratura politica è appunto la scuola dei Gesuiti: non solo, per quel che si riferisce all'istruzione, ma, e più, per quel che si riferisce all'educazione. Basta aprirli, i libri di questi educatori. Nel *Commentario degli scritti e della fama*

di Machiavelli, riportando tutte le interpolazioni e rilevando tutte le falsità dei Possevino, dei Ribadeneyra, dei Renaudi e degli altri Gesuiti, che hanno mosso guerra all'autore del *Principe*, il Foscolo si meraviglia che coloro i quali hanno potuto far tanto, si siano *insignoriti delle scuole*, *istillando il loro odio e i loro pregiudizi a tutta la gioventù italiana.* Ma non se ne meravigliano naturalmente i nuovi Machiavelli del pensiero nazionale — i quali son cacapaci di ridere anche in faccia a quell'ex-presidente del Consiglio, che, facendo la polemica contro i Gesuiti,si permise di descrivere gli effetti che l'istruzione dei medesimi può produrre nell'educazione e nella condotta dei cittadini, data la *doppia* moralitá dei loro insegnamenti. — Diceva dunque il Gioberti: « In chiesa si esaltano le opere di clemanza e di misericordia; fuori di essa si levano a cielo le azioni disumane e spietate, e con ipocrita palliativo si coonestano col nome della giustizia. Si predica dal pulpito ai doviziosi il debito della limosina, e si minaccia il fuoco eterno a chi non diffonde nei poveri il superfluo della sua ricchezza, e poi s'impedisce che i governi diminuiscano con buone leggi la disuguaglianza della fortuna, e si mette persino ostacolo a quelle istituzioni benefiche le quali hanno per iscopo di scemare la poveraglia. La ripugnanza potrebbe essere maggiore? Ma essa è inevitabile, da che i ministri della religione trascorrono senza av-

vedersene in una politica contraria alla morale che professano. »

Stortura di pensiero — stortura di coscienza: ecco gli effetti della scuola dei Gesuiti. E che essi mutino o si trasformino non può essere che una illusione di stolti o una speranza di traditori del proprio paese. Fin da quando faceva la sua alta e decisiva polemica, che è un gran riverbero di quella Quinet, e del Michelet, lo stesso Gioberti preveniva le obbiezioni di codesta gente, e rispondeva: « Il ritiramento del Gesuitismo ai suoi principii è cosa moralmente impossibile, prima di tutto, perchè esso è una sètta, e e le sètte non si convertono. Ogni sètta è un'adunanza d'uomini, che da buon essere di salute passò a stato di corruzione, non mica parziale ed estrinseca, ma distesa per tutte le membra e penetrante sino nelle parti più intime e vitali; il che importa, giusta le leggi universali di natura, un disordine morale e tanto incurabile, quanto la putrefazione e la dissoluzione di un cadavere. » Ma questo non spaventa, evidentemente, gli illustri mallevadori dell' evoluzione — che riconoscono soltanto quando si tratta di preti. Guai, a parlar loro di evoluzione, per esempio, nei rapporti economici fra le classi sociali!

L' avversione contro la scuola dei Gesuiti ha intanto questo di caratteristico: che è generale, di tutti i partiti, di tutti i regimi, e non è una derivazione particolare del giacobinismo in Francia, o del patriottismo in Italia. La Compagnia fece il male

sempre e dovunque: sotto i Re, sotto le repubbliche; e quando non potè agire diversamente, preparò dei Polignac all' avvenire. Così la Francia avesse obbedito all'editto di Enrico IV del 1595! — *Faisons en outre* — diceva nell'ultimo periodo quell'editto — *très expresses inhibitions et défense à tous sugjets du quelque estat, qualité et condition qu'ils soyent, d'envoyer des escoliers aux collèges de la dite Société qui sont hors de notre Royaume, pour y être instruits, par la même peine du crime de lèze-Majesté.*

Così, ripeto, la Francia avesse obbedito alla parola del suo Re! Ma essa ha preferito il giogo dei Gesuiti. — *La France* — scrisse Ernesto Rénan, dopo la guerra del '70 — *a voulu rester catholique; elle en porte les conséquences. Le catholicisme est trop hiératique pour donner un aliment intellectuel et moral à une population; il fait fleurir le mysticisme transcendant à côté de l'ignorance; il n'a pas d'efficacité morale; il exerce des effets funestes par le développement du cerveau.* UN ÉLÈVE (ricordiamo almeno noi, italiani!) DES JÈSUITES NE SERA JAMAIS UN OFFICIER SUSCEPTIBLE D'ÊTRE OPPOSÉ À UN OFFICIER PRUSSIEN; un élève des écoles *elementaires catholiques ne ne pourra jamais faire la guerre savante avec les armes perfectionnées. Les nations catholiques qui ne se reformeront pas, seront toujours infalliblement battues par les nations protestantes. Les croyances surnaturelles sont comme un poison qui tue si on le prend à trop haut dose... Pour former de bonnes têtes scien-*

tifiques, des officiers serieux et appliqués, il faut une éducation ouverte à tout. La superiorité intellectuelle et militaire appartiendra désormais à la nation qui pensera librement (1). Non vi sono, è bene insistere, che gli stolti o gl'ignoranti, i quali non veggano e non comprendano certe cose. Ed è per questo che offende la sottoscrizione per il collegio di Mondragone; perchè dimostra possibile che degli stolti e degli ignoranti, dispensati dalla società da ogni ufficio del pensiero, si traggano dietro quelli per cui apprendere è un dovere e pensare un diritto. Oh, ma vedremo chi di costoro avrà il coraggio di difendere, in Parlamento, sotto una *qualsiasi forma*, la scuola di Mondragone!

La questione di quella scuola non va, del resto, considerata soltanto in se stessa, e sulla base della morale gesuitica, ma insieme con un' altra, ancora più ampia e generale: quella, cioè, dell' influenza del principio religioso nell'istruzione e nell' educazione moderna. Le parole di Rénan, semplici e chiare come quelle di un vangelo, che io non ho citato soltanto come l' espressione dell' esperienza e dell'osservazione di una gran mente solare, ma come la formula derivante dai risultati pratici di due sistemi filosofici e sociali, contengono in sè la risposta e insieme la soluzione del problema, cui accenno. A parte la fede e la credenza, che non possono formare argomento di discussione, e non devono en-

(1) RÉNAN. *La Réforme intellectuelle et morale.*

trare come elementi di contestazione nella sfera dei rapporti politici, nessuno, io credo, vorrà sul serio affermare che il principio religioso serva ancora ai bisogni o al progresso delle società latine. Salvo in una classe sola, l'aristocrazia, che si può dire fuori combattimento nella lotta per la vita, e per la quale il rappresentante di quel principio, il prete, costituisce quasi un legato dei secoli, destinato a far la guardia di un sepolcro, nel quale stan rinchiusi i vecchi titoli dei privilegi nobiliari; il principio religioso non è più regola di condotta, non è più norma di morale pubblica e privata, non è più un imperativo categorico nè per le classi così dette inferiori, nè per le medie. Di questo non si vogliono render ragione, e non vogliono tener conto coloro stessi che, pur venendo dalle classi medie e inferiori, ma non avendo l'energia intellettuale necessaria per discriminare nel loro pensiero i dati dell'osservazione diretta e della realtà effettiva da quelli dell'*inconscio tradizionale,* ripetono pappagallescamente la nota frase, della necessità del freno religioso. Freno, per chi? e come governato? Per il popolo, intanto, no. La massa attiva e fattiva dei lavoratori ha ormai altri altari, altri apostoli, altri sacerdoti, altre *dottrinelle.* Dove la Chiesa dice vita futura; il popolo risponde: vita presente. Dove la Chiesa dice: doveri; il popolo risponde: diritti. Dove la Chiesa dice: rispetto, carità, sommissione, fede; il popolo risponde: reciprocità, equità, giustizia nei rapporti so-

ciali. Per le classi medie, poi, per quelle che vivono la vita della cultura moderna, e hanno quindi bisogno di tutta la libertà del loro spirito, di tutta l'agilità del loro pensiero, di tutta la spregiudicata virtù della loro coscienza per conquistare, ritenere, adattare e adottare le supreme verità della scienza, il preconcetto religioso non ha e non può avere nessuna importanza; anzi potrebbe, se mai, gravare come un peso invincibile. Nè si dica, rinnovando la vecchia frase su Dio, dell'uomo di più angusta e accidiosa intelligenza che abbiano mai avuto le rivoluzioni, il Robespierre, che i dettami della Chiesa cristiana, bisognerebbe crearli, se non ci fossero, nell' interesse del principio d' autorità, tanto oggi scosso e tanto combattuto nella vita moderna; perchè si direbbe, ancora una volta, una grossa ingenuità, e si ripeterebbe un più grosso errore storico e politico. Il principio d'autorità! Oh sì, guardatelo quanto è forte e resistente nei paesi, come la Francia e l'Italia, nei quali il dommatismo religioso ha portato tanta devastazione! E guardatelo, poi, se volete veramente sapere da quali fonti derivi, e quale efficacia esso abbia, guardatelo nelle razze germaniche, nelle quali la Riforma ha tolto le pastoie agli spiriti, ha rifatto le coscienze, ha rinnovato le basi della morale! Non sono le formule *vane senza subbietto*, non sono i precetti inanimati, che possano più dar le leggi della vita; ma è la vita stessa che rivela le leggi agli uomini e impone loro

di osservarle. La religione, come ragione di rapporti sociali e rapporti politici, è caduta: nè, scrivendo questo, si intende di diminuirla o di offenderla; ma si constata un fatto. La morale è determinata ormai da altre forze, da altre idee, da altri interessi ideali, che non quelli del Medio Evo. Nella celebre lettera di Herbert Spencer a Stuart Mill, riportata integralmente dal Bain nella *Scienza mentale e morale,* e in alcune parti riprodotta nelle *Basi della morale* dello stesso grande filosofo dell'evoluzione, lettera ch'è come il manifesto della morale moderna, è detto: « L'idea, per la quale si contende, è che la moralità propriamente detta, la scienza della condotta giusta, ha per suo obbietto il determinare *come* e *perchè* alcuni modi della condotta siano utili, altri dannosi. Questi risultati buoni o cattivi non possono essere accidentali, ma devono essere *conseguenze necessarie della costituzione delle cose;* ed io concepisco questo esser l'oggetto della scienza morale; *dedurre,* cioè, *dalle leggi della vita* e *dalle condizioni dell'esistenza,* quali specie di azioni *necessariamente* tendano a produrre la felicità, quali specie a produrre l'infelicità. » Questa è la pietra su cui si edifica ora, più o meno scientemente, e su cui si edificherà più serenamente e più lietamente nell'avvenire l'edifizio delle leggi e della pace sociale. E da questa base dovrebbero muovere ormai nei paesi che vogliono aspirare ai benefizi della civiltà, i metodi dell'educazione e dell'insegnamento;

non dalla ripetizione di parole e di precetti e di atti, che hanno per la vita lo stesso valore apparente della luce che traversa ancora gli spazi mentre la stella donde emana è già spenta da tempo!

Ma, a parte tutto questo, non bisogna poi dimenticare che la questione religiosa in Italia è sempre, e in tutti i suoi gradi, questione essenzialmente politica. L'Italia si è fatta contro gli interessi, contro la dottrina, contro l'azione del Papato, che è stato il più fiero, il più ostinato, il più accanito oppositore del sentimento nazionale.

Per questo l'Evangelio e i Dottor magni
Son derelitti, e solo ai Decretali
Si studia sì che pare ai lor vivagni!

E per questo la Chiesa si alienò anche i *dottor magni,* i santi padri del pensiero italiano; e tutta la nostra letteratura fu letteratura di ribellione e di protesta della Chiesa. Dante non credette degno e non diede a nessun Papa posto nel paradiso. Ma per compenso, quanti Papi non mandarono, e quante volte, all'inferno la povera Italia di Dante! La lotta fu lunga e sanguinosa, ma, sebbene non più sanguinosa, non è ancora finita! Il fatto che l' Italia ha nel suo seno la Religione nemica, mentre in tutti gli altri paesi del mondo la Religione è aiutatrice e coadiutrice dello Stato, dove non si fonde e confonde con esso in una sola funzione e in un solo potere, è un fatto che gli italiani troppo facilmente dimenticano, o al quale troppo facilmente ostentano

di non dare importanza. Ma importanza ha, e grande, non per le lotte politiche e diplomatiche del giorno, ma più, per l'educazione delle nascenti generazioni. Se lo Stato italiano avesse coscienza dei suoi diritti, fede nella sua missione, forza nell'attuazione di tutti i principii di libertà, dei quali non è che il procuratore e dovrebbe essere il garante, saprebbe bene qual via pigliare e qual metodo tenere per impedire l'infiltrazione dell'educazione clericale nella scuola e nella vita, nella formazione degli individui e nella formazione degli *stati* sociali, e non lascerebbe così impunemente sciupare il patrimonio dell'idea e del sentimento nazionale nelle contrattazioni e nelle transazioni commerciali che la politica elettorale consiglia od impone. *Caveant consules* — si diceva una volta. Ma se i consoli dovessero seguitare a difendere nel solo interesse dei Gesuiti la libertà che offendono o non riconoscono in tutto il resto, io vorrei augurare all' Italia che si sappia guardare da loro, e non permetta mai che facciano sentire la loro voce in qualsiasi questione si riferisca all'educazione, all'insegnamento, alla cultura italiana!

Febbraio 1899.

FINE.

INDICE

A Gabriele D'Annunzio . . . . . Pag. 5
Leopardi e la critica psico-antropologica . . . . » 9
Catullo e De Musset poeti d'amore . . . . . » 63
Il romanzo italiano . . . . . » 89
Reazione di razza (Bourget — D'Annunzio — Barrès) . » 121
Ibsen . . . . . » 163
Germinal . . . . . » 189
Clinica e critica . . . . . » 207
La tragedia simbolica . . . . . » 225
Attrici — Sarah Bernhardt . . . . . » 255
» Eleonora Duse . . . . . » 273
» Tina di Lorenzo . . . . . » 283
Due stazioni — Sull'Akropoli . . . . . » 303
» Trinità della Cava . . . . . » 325
L'educazione nazionale . . . . . » 337

AUG 1 2 1946